WALTER BENJAMIN

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

Traducción de Andrés E. Weikert

Introducción de Bolívar Echeverría



ITACA

Pocas obras como la que publicamos en el presente volumen exponen de manera tan radical la profunda actitud revolucionaria que caracterizó al llamado "arte moderno" y a las vanguardias que lo produjeron desde fines del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. "Cambiar el mundo, cambiar la vida" era el mensaje utópico que este arte transmitía abierta o veladamente; un mensaje que, a comienzos de siglo XXI, puede parecer a muchos obsoleto, pero que formulado en los términos de Walter Benjamin adquiere una actualidad insospechada.

El texto que sirve de base a la presente traducción parecía irremediablemente perdido hasta que fue redescubierto en los años ochenta. Se trata de la versión que Walter Benjamin consideraba el texto base u originario de su trabajo, a partir del cual se realizaron tanto la versión francesa, la única publicada en vida del autor, como la que apareciera póstumamente en alemán, lengua en la que fue escrito. A partir de ahora, el lector en español dispone del texto más completo de este ensayo de Benjamin, pues esta nueva edición recoge los principales pasajes de las diferentes versiones que resultan excedentes o divergentes respecto de la versión básica.


ISBN 968-7943-48-3

9789687943480

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA [URTEXT]

WALTER BENJAMIN

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA [URTEXT]



Walter Benjamin
La obra de arte en la época
de su reproductibilidad técnica

Título original: "Das Kunstwerk im Zeitalter
seiner technischen Reproduzierbarkeit",
en *Gesammelte Schriften* [Unter Mitwirkung von Th. W.
Adorno und G. Scholem herausgegeben von R.
Tiedemann und H. Schweppenhäuser, tomo I.2, pp. 431–508 y 709–739, tomo I.3, pp. 1039–1051, tomo VII.1, pp.
350–384 y tomo VII.2, pp. 665–668.

La presente traducción se realizó gracias al apoyo
del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Primera edición, 2003.
Editorial Itaca
Piraña 16, Colonia del Mar
C. P. 13270, México, D. F.
tel. 58 45 14 76
itaca00@hotmail.com

Portada: diseño de Efraín Herrera

ISBN: 968-7943-48-3

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Arte y utopía

> [...] sin empadronar el espíritu en ninguna consigna política propia ni extraña, suscitar, no ya nuevos tonos políticos en la vida, sino nuevas cuerdas que den esos tonos.
>
> César Vallejo (1927)

El ensayo sobre la obra de arte es un *unicum* dentro de la obra de Walter Benjamin; ocupa en ella, junto al manuscrito inacabado de las *Tesis* sobre el materialismo histórico, un lugar de excepción; es la obra de un militante político, de aquel que él había rehuido ser a lo largo de su vida, convencido de que, en la dimensión discursiva, lo político se juega —y de manera a veces incluso más decisiva— en escenarios aparentemente ajenos al de la política propiamente dicha. Pero no sólo es excepcional dentro de la obra de Benjamin, sino también dentro de los dos ámbitos discursivos a los que está dirigido: el de la teoría política marxista, por un lado, y el de la teoría y la historia del arte, por otro. Ni en el un campo de teorización ni en el otro sus cultivadores han sabido bien a bien dónde ubicar los temas que se abordan en este escrito. Se trata, por lo demás, de una excepcionalidad perfectamente comprensible si se tiene en cuenta la extrema sensibilidad de su autor y la radicalidad de la crisis personal en la que él se encontraba. El momento en que Benjamin escribe este ensayo es él mismo excepcional, trae consigo un punto de inflexión histórica como pocos en la historia moderna. El

destino de la historia mundial se decidía entonces en Europa y, dentro de ella, Alemania era el lugar de la encrucijada. Contenía el instante y el punto precisos en los que la vida de las sociedades europeas debía decidirse, en palabras de Rosa Luxemburg, entre el "salto al comunismo" o la "caída en la barbarie". En 1936 podía pensarse todavía, como lo hacía la mayoría de la gente de izquierda, que los dados estaban en el aire, que era igualmente posible que el régimen nazi fracasara —abriendo las puertas a una rebelión proletaria y a la revolución anticapitalista— o que se consolidara, se volviese irreversible, completara su programa contrarrevolucionario y hundiera así a la historia en la catástrofe.

El Walter Benjamin que había existido hasta entonces, el autor que había publicado hacía poco un libro insuperable sobre lo barroco, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, y que tenía en preparación una obra omniabarcante sobre la historia profunda del siglo XIX, cuyo primer borrador (el único que quedó después de su suicidio en 1940) conocemos ahora como "la obra de los pasajes", no podía seguir existiendo; su vida se había interrumpido definitivamente. Su persona, como presencia perfectamente identificada en el orbe cultural, con una obra que se insertaba como elemento insustituible en el sutil mecanismo de la vida discursiva europea, se desvanecía junto con la liquidación de ese orbe. Perseguido primero por "judío" y después por "bolchevique", privado de todo recurso privado o público para defenderse en "tiempos de penuria", había sido convertido de la noche a la mañana en un paria, en un proletario cuya capacidad de trabajo ya no era aceptada por la sociedad ni siquiera con el valor apenas probable de una fuerza de reserva. La disposición a interiorizar la situación límite en la que se había encerrado la historia moderna era en

su persona mucho más marcada que en ningún otro intelectual de izquierda en la Alemania de los años treinta.

Exiliado en París, donde muchos de los escritores y artistas alemanes expulsados por la persecusión nazi intentan continuar su actividad y apoyarse mutuamente, Benjamin se mantiene sin embargo distanciado de ellos. Aunque le parece importante seguir en contacto con los intelectuales comunistas, en cuyo Instituto para el estudio del fascismo dicta una conferencia en abril de 1934 —"El autor como productor"—, en donde adelanta algunas ideas de su ensayo sobre la obra de arte, tiene una impresión completamente negativa de la idea que prevalece entre ellos acerca de la relación entre creación artística y compromiso revolucionario: mientras el partido desprecia la consistencia cualitativa de la obra intelectual y artística de vanguardia y se interesa exclusivamente en el valor de propaganda que ella puede tener en el escenario de la política, los autores de dicha obra, los "intelectuales burgueses", por su lado, no ven en su acercamiento a los comunistas otra cosa que la oportunidad de dotar a sus personas de la posición "políticamente correcta" que no son capaces de distinguir en sus propias obras. Se trata de un desencuentro que Benjamin mira críticamente, un episodio del cual tiene la oportunidad de presenciar, en junio del año siguiente, durante el "Congreso de los escritores antifascistas para el rescate de la cultura". En él, el novelista austriaco Robert Musil pudo ironizar acerca de la politización del arte entendida como compromiso con la política de los partidos políticos: la política puede "concernir a todos", dijo, "como también concierne a todos la higiene", pero no debe pedírsenos que desarrollemos por ella una pasión especial.

El ensayo sobre la obra de arte tiene su motivación inmediata en la necesidad de plantear en un plano esencial esta relación entre el arte de vanguardia y la revolución política. Al mismo tiempo, le sirve a su autor como tabla de salvación; forma parte de un intento desesperado de sobrevivir rehaciéndose como otro a través de una fidelidad a un "sí mismo" que se había vuelto imposible. La redacción de este ensayo es una manera de continuar el trabajo sobre *París, capital del siglo XIX* o la "obra de los pasajes" en condiciones completamente diferentes a aquellas en las que fue concebido originalmente. En su carta a Horkheimer del 18 de septiembre de 1935, Benjamin explica el sentido de su ensayo: "En esta ocasión se trata de señalar, dentro del presente, el punto exacto al que se referirá mi construcción histórica como a su punto de fuga [...] El destino del arte en el siglo XIX [...] tiene algo qué decirnos [...] porque está contenido en el tictac de un reloj cuya hora sólo alcanza a sonar en *nuestros* oídos. Con esto quiero decir que la hora decisiva del arte ha sonado para nosotros, hora cuya rúbrica he fijado en una serie de consideraciones provisionales [...] Estas consideraciones hacen el intento de dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea, y esto desde dentro, evitando toda relación *no mediada* con la política" (W. Benjamin, 1991, p. 983).

Benjamin está convencido de que en su tiempo ha sonado la "hora decisiva del arte". En coincidencia plena con la cita de Valéry que pone como epígrafe de su ensayo, piensa que en la "industria de lo bello" tienen lugar cambios radicales que son resultado de las conquistas de la técnica moderna; que no sólo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están en plena transformación. Pero, más allá de Valéry, piensa que estos cambios

radicales en la consistencia misma del arte tienen que ver, en igual medida que con las "conquistas de la técnica", con una reconfiguración profunda del mundo social.[1]

Según Benjamin, en su época el arte se encuentra en el instante crucial de una metamorfosis. Se trata de una transformación esencial que lo lleva, de ser un "arte aurático", en el que predomina un "valor para el culto", a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un "valor para la exhibición" o "para la experiencia". En todos los tipos de obras de arte que ha conocido la historia sería posible distinguir dos polos de presencia contrapuestos que compiten en la determinación del valor que la obra tiene para quienes la producen y la consumen. De acuerdo al primero de ellos, la obra vale como testigo o documento vivo, dentro de un acto ritual, de un acontecimiento mágico de lo sobrenatural y sobrehumano; de acuerdo al segundo, la obra vale como un factor que desata una experiencia profana: la experiencia estética de la belleza. Según Benjamin, esta experiencia estética de la objetividad del objeto artístico no deriva en modo alguno de la vivencia mágica –de la aceptación de lo sobrenatural en lo natural, de lo sobre-humano en lo humano–, sino que es independiente de ella. Aparte de la objetividad de culto, hay en el objeto artístico como tal una objetividad que le es propia y específica.

A la inversa de Hegel, para quien el arte "muere" si es privado de su altísimo encargo metafísico –ser la figura más acabada del espíritu (Hegel, 1956, p. 139)–, para Benjamin, el

[1] "La intención de Benjamin apunta hacia un estado de cosas en el que las experiencias esotéricas de la felicidad se hayan vuelto públicas y universales" (Habermas, 1972, p. 199).

arte sólo comienza a ser tal una vez que se emancipa de su aura metafísica.[1] Sin embargo, en el texto de este ensayo puede rastrearse una idea singular y trágica de lo que ha sido y tiende a ser el destino del arte en el devenir de la historia. Pareciera que, para Benjamin, la consistencia propiamente artística de la obra humana ha sido siempre un fenómeno parasitario que, pese a su autonomía, nunca ha tenido, y tal vez nunca podrá tener, una existencia independiente; que el arte apareció atado al "valor para el culto" de la obra precisamente cuando comenzaba la decadencia o descomposición de ese valor y que, sirviendo de puente fugaz entre dos épocas extremas, comienza a desvanecerse como arte independiente o emancipado, sometido ahora a un "valor para la exhibición" o a la experiencia que se encuentra recién formándose y que corresponde a una figura futura de la obra, apenas sugerida en el presente. El *status* de la obra de arte emancipada sería así un *status* transitorio; estaría entre el *status* arcaico de sometida a la obra de culto y el *status* futuro de integrada en la obra de disfrute cotidiano.[2]

[1] Eva Geulen (2002, pp. 88 ss.) examina con agudeza la presencia en este ensayo de la idea hegeliana de la "muerte del arte". Véase también Eco, 2002, pp. 261 ss; Gadamer, 1989, pp. 63 ss.

[2] Brecht especula acerca de un tipo desconocido de obra de arte que aparecerá probablemente cuando el mercado deje de ser la instancia que determina la validez social de los objetos. Entre tanto, mientras esto aún no sucede, aquello que se produce y se consume como mercancía en lugar del antiguo tipo de obras de arte sería algo que podemos llamar simplemente una "cosa". De esa "cosa", cuando su consistencia se desvanezca junto con la centralidad determinante del mercado, en la nueva obra de arte que podrá aparecer no quedará, según él, ni el recuerdo. Ya antes de él, Flaubert (en una carta a Louise Colet) especulaba también: "La belleza llegará tal vez a convertirse en un sentimiento inútil para la humanidad, y el Arte

Según Benjamin, en los comienzos del arte occidental europeo el polo dominante en las obras de arte fue el del "aura", el "valor para el culto". Pero este hecho ha cambiado a lo largo de la historia. El "valor para la exhibición" ha ido venciendo ese dominio, de modo tal que ya para la segunda mitad del siglo XIX es posible hablar de una decadencia del aura o "valor para el culto" de la obra de arte y de un ascenso concomitante del dominio en ella de ese "valor para la exhibición" o para la experiencia estética.

¿Qué caracteriza esencialmente a la obra de arte dotada de "aura"?[1] Como la aureola o el nimbo que rodea las imágenes de los santos católicos, o el "contorno ornamental que envuelve a las cosas como en un estuche en las últimas pinturas de Van Gogh", el aura de las obras de arte trae también consigo una especie de *V-effekt* o "efecto de extrañamiento" –diferente del descrito por Brecht– que se despierta en quien las contempla cuando percibe cómo en ellas una objetividad metafísica se sobrepone o sustituye a la objetividad meramente física de su presencia material. En virtud del aura –que las obras de arte pueden compartir con determinados hechos naturales–, esta presencia, que sería lo cercano en ella, lo familiar, revela ser sólo la apariencia consoladora que ha adquirido lo lejano, lo extraordinario. Aura es, dice Benjamin apoyándose en la definición que da de ella Ludwig Klages (Wiggershaus, p. 224.) "el aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar".

ocupará entonces [abriéndose un espacio en el *quadrivium*] un lugar intermedio entre el álgebra y la música".

[1] Un examen minucioso del concepto de "aura" en Benjamin se encuentra en Furnkäs, 2000; *cfr.* también Weber, 1974, pp. 94 ss.

El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que proviene del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el "valor para el culto", sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.

Contrapuesta a la obra aurática, la obra de arte profana, en cambio, en la que predomina el "valor para la exposición", sin dejar de ser, ella también, única y singular, es sin embargo siempre repetible, reactualizable. Desentendida de su servicio al culto, la obra de arte musical, por ejemplo, que se pre-existe guardada en la memoria del músico o en las notaciones de una partitura, pasa a existir realmente todas las veces que es ejecutada por uno de sus innumerables intérpretes. No hay de ella una *performance* original y auténtica que esté siendo copiada por todas las demás. Hecha ante todo para "exhibirse" o entregarse a la experiencia estética, está ahí en infinitas versiones o actualizaciones diferentes y es, sin embargo, en cada caso, siempre única. Su unicidad no es perenne y excluyente como la de la obra aurática, sino reactualizable y convocante. Es siempre la misma y siempre otra. Es una obra que está hecha para ser reproducida o que sólo existe bajo el modo de la reproducción. Lo mismo puede decirse, en el otro extremo del "sistema de las artes", de la obra arquitectónica, aunque ella parezca estar hecha de una vez y para siempre, en una sola versión acabada de sí misma, y existir en estado de obra única, irrepetible, incopiable e irreproducible.

"Exhibirse", darse a la experiencia estética, es para la obra de arte arquitectónica lo mismo que ser habitada, y el ser habitada, que implica una especie de improvisación de variaciones en torno a un tema propuesto por ella, hace de ella una obra que se repite y se reproduce a sí misma incansablemente, como si fuera diferente en cada episodio de la vida humana al que sirve de escenario. No es posible habitar la obra de arte arquitectónica sin reactualizar en ella ese que podría llamarse su "estado de partitura", en el que, como la música, ella también, paradójicamente, está siempre pre-existiéndose.

Cuando Benjamin habla de la decadencia y la destrucción del aura, se refiere a algo que sucede con la unicidad o singularidad perenne y excluyente que es propia solamente de las obras de arte cuyo valor se afinca en el servicio al culto. Se trata de un hecho que, siguiendo una fidelidad a la tradición artística en la que se formó, él tiende a lamentar, pero que, al mismo tiempo, y en plena ambivalencia, saluda en nombre de la realización de la utopía en la que tal hecho parece inscribirse. Benjamin trata de convencerse a sí mismo y de convencer a sus lectores de que la manera en que la experiencia estética se ha alcanzado gracias a la obra de arte aurática está por ser sustituida por una manera mejor, más libre, de hacerlo, una manera capaz incluso de redefinir la noción misma de lo estético.

La reproducción técnica de la obra de arte, como sacrilegio abrumadoramente repetido contra el arte que fue producido, y que se produce aún, en obediencia a la vocación aurática, es para Benjamin sin duda un factor que acelera el desgaste y la decadencia del aura, pero es sobre todo un vehículo de aquello que podrá ser el arte en una sociedad emancipada y que se esboza ya en la actividad artística de las vanguardias.

Una es la obra de arte que sufre el hecho de su reproductibilidad o multiplicabilidad técnica como un factor externo a sí misma –positivo o negativo–, y otra muy diferente la que lo asume como un momento esencial de su propia constitución. Una es la obra de arte, como la de las vanguardias, cuya técnica de producción y consumo está subsumida sólo "formalmente" al valor para la exhibición o experiencia, y otra la obra de arte en la que esa subsunción ha pasado a ser "real" y ha llegado a alterar su técnica misma de producción y consumo, esa obra cuyo primer esbozo puede estudiarse en el cine revolucionario. En esta última, Benjamin observa lo que, para él, es la posibilidad más prometedora en medio del proceso de metamorfosis radical que vive el arte en su época: que la nueva técnica de la producción de bienes en general sea descubierta como una nueva técnica de la producción artística en particular por parte de una práctica del arte que esté dirigida centralmente a satisfacer la necesidad puramente mundana o terrenal de una experiencia estética. Entre la nueva técnica de la producción artística y la demanda propia de un arte emancipado –postaurático, abiertamente profano– hay, para Benjamin, una afinidad profunda que las incita a buscarse entre sí y a promover mutuamente el perfeccionamiento de la otra.

Una buena parte del ensayo sobre la obra de arte contiene las reflexiones de Benjamin sobre el cine como el arte más propio de la época de la reproductibilidad técnica. Junto al examen crítico del nuevo tipo de actuación y el nuevo tipo de recepción que él requiere de sus intérpretes y de su público, se encuentran agudas observaciones sobre la técnica del montaje cinematográfico y sobre otros aspectos que le parecen decisivos en el cine, incluyendo una supuesta función psico-social

profiláctica del mismo. No es, sin embargo, el cine en cuanto tal lo que motiva sus reflexiones, sino el cine como adelanto experimental de lo que puede ser la nueva obra de arte, aunque también como ejemplo de las aberraciones en las que ésta puede caer si sólo emplea los nuevos procedimientos técnicos para insistir en la producción de obras de arte auráticas, traicionando la afinidad que ellos tienen con la esencia profana del arte.

La decadencia del aura de la obra de arte no se debe, según Benjamin, a una acción espontánea que los progresos técnicos de la producción artística ejercerían sobre ésta, sino al empleo de los mismos en una perspectiva post-aurática, "vanguardista".[1] De ser así, la pregunta acerca del origen de esa perspectiva se plantea necesariamente; pregunta cuya respuesta por parte de Benjamin fue recibida con incomodidad, cuando no con incomprensión, incluso entre sus amigos más cercanos.[2] Gerschom Scholem, por ejemplo, no lograba encontrar —en la primera parte del ensayo— el nexo filosófico entre la "concepción metafísica" del aura y su decadencia ni —en la segunda parte— las elucubraciones marxistas acerca del nuevo arte. Cuenta Scholem: "En una conversación larga y apasionada sobre este trabajo que sostuve con él en 1938 respondió así a mis objeciones: 'El nexo filosófico que no encuentras entre las dos partes de mi trabajo lo entregará, de

[1] Nada más errado, por ello, que la observación de G. Vattimo de que "con el texto de WB se completa el paso de la significación utópico-revolucionaria a la tecnológica del fin del arte" (Vattimo, 1989, p. 59).

[2] Así, por ejemplo, B. Brecht, resistente a toda definición no ilustrada de "naturaleza" o de "técnica", después de su lectura anota en su *Diario de trabajo*: "Todo pura mística, bajo una actitud antimística. ¡Vaya manera de adaptar la concepción materialista de la historia! ¡Es bastante funesto!" (*Arbeitsjournal*, t. I, 1973, p. 16).

manera más efectiva que yo, la revolución'" (Scholem, 1968, pp. 151–152). Y es que, para Benjamin, la respuesta a la pregunta acerca del fundamento de la tendencia anti–aurática en la historia del arte contemporáneo hay que buscarla en la resistencia y la rebelión de las masas contemporáneas frente al estado de enajenación al que su sujetidad política se encuentra condenada en la modernidad capitalista; actitudes que, según él, habían madurado durante todo un siglo y estarían en capacidad, después de vencer al estertor contrarrevolucionario del nazismo, de consolidarse como una transformación postcapitalista de la vida social.

Benjamin detecta el aparecimiento y la generalización de un nuevo tipo de masas humanas en calidad de substrato demográfico de la nueva sociedad moderna, el de las masas que se resocializan a partir de la propuesta práctica espontánea del "proletariado conciente de clase", es decir, rebelde a la socialización impuesta por la economía capitalista. Son las masas amorfas, anonimizadas, cuya identificación como masas nacionales se debilitó catastróficamente como resultado de la primera guerra mundial y que están en busca de una nueva concreción para su vida cotidiana, una concreción de un tipo diferente, formal y fugaz, pero no menos potente que las concreciones arcaicas, que fueron manipuladas y refuncio-

Th. W. Adorno, por su parte, en su carta a Benjamin del 18 de marzo de 1936 (Adorno y Benjamin, 1994, pp. 171-172.) le objeta un cierto "anarquismo" en su idea de un arte "democrático" y "distraido" y le acusa de un romanticismo que tabuíza a la inversa a la barbarie tan temida, idolatrándola si es de origen proletario. Adorno confunde la técnica sólo formalmente subsumida por la profanidad en el arte de las vanguardias con la técnica subsumida realmente a ella, que es de la que trata Benjamin y que da fundamento a ese nuevo tipo de arte que estaría aún por venir (Wawrzyn, 1973, p. 68).

nalizadas en la modernidad capitalista para componer con ellas las identidades nacionales, pretendidamente substanciales y eternas.

Detecta en las nuevas masas un nuevo tipo de "percepción" o sensibilidad que sería la "rúbrica formal" de los cambios que caracterizan a la nueva época. Una nueva "percepción" o sensibilidad que trae consigo ante todo la "decadencia del aura". Son masas que tienden a menospreciar la singularidad irrepetible y la durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma. Rechazan la lejanía sagrada y esotérica del culto a una "belleza" cristalizada de una vez por todas como la "apariencia de la idea reflejada en lo sensible de las cosas" (Hegel); buscan en cambio la cercanía profana de la experiencia estética y la apertura de la obra a la improvisación como repetición inventiva;[1] son las masas de tendencia revolucionaria que proponen también un nuevo modo de participación en la experiencia estética (Kambas, 2000, p. 538).

Desentendidas de la sobredeterminación tradicional de la experiencia estética como un acontecimiento ceremonial, plantean un nuevo tipo de "participación" en ella, lo mismo del artista que de su público. Afirman una intercambiabilidad esencial entre ambos como portadores de una función alternable; introducen una confusión entre el "creador" de la obra, cuyo viejo carácter sacerdotal desconocen, y el "admirador" de la misma. La obra de arte es para ellas una "obra abierta" y la recepción o disfrute de la misma no requiere el "reco-

[1] "Lo esencialmente lejano es lo inacercable: de hecho, la inacercabilidad es una de las cualidades principales de la imagen de culto" (Benjamin, 1969, p. 157).

gimiento", la concentración y la compenetración que reclamaba su "contemplación" tradicional. Aleccionadas en el modo de aprehensión de la belleza arquitectónica –que sería el uso o "acostumbramiento"–, su recepción de la obra de arte, sin dejar de ser profunda, es desapercibida, desatenta, "distraída".

El arte que corresponde a este nuevo tipo de masificación en libertad, el arte post–aurático –que para quienes no quieren despedirse del aura sería un post–arte o un no–arte sin más–, es así un arte en el que lo político vence sobre lo mágico–religioso. Y su carácter político no se debe a que aporte al proceso cognoscitivo pro–revolucionario sino al hecho de que propone un comportamiento revolucionario ejemplar (Marcuse, 1969, p. 58). El nuevo arte crea una demanda que se adelanta al tiempo de su satisfacción posible; ejercita a las masas en el uso democrático del "sistema de aparatos" –el nuevo medio de producción– y las prepara así para su función recobrada de sujetos de su propia vida social y de su historia.

La reflexión de Benjamin acerca de la obra de arte en la época de la nueva técnica culmina teóricamente en una distinción –que da fundamento a todo el vuelo utópico de su discurso– entre la base técnica actual del proceso de trabajo social capitalista, continuadora de las estrategias técnicas de las sociedades arcaicas –dirigidas todas ellas a responder a la hostilidad de la naturaleza mediante la conquista y el sometimiento de la misma–, y la nueva base técnica que se ha gestado en ese proceso –reprimida, malusada y deformada por el capitalismo–, cuyo principio no es ya el de la agresión apropiativa a la naturaleza, sino el "telos lúdico" de la creación de formas en y con la naturaleza, lo que implica una nueva

manera de abrirse hacia ella o el descubrimiento de "otra naturaleza". Tratar con el nuevo "sistema de aparatos" en el que ya se esboza esta "segunda técnica" requiere la acción de un sujeto democrático y racional capaz de venir en lugar del sujeto automático e irracional que es el capital. El nuevo arte sería el que se adelanta a poner en acción a ese sujeto, el que le enseña a dar sus primeros pasos.

Es difícil no coincidir con Werner Fuld, uno de los biógrafos de Walter Benjamin, cuando afirma: "Característico de este ensayo es que fue completamente extemporáneo" (Fuld, pp. 253-254). En efecto, pese a la fama indiscutible que ha tenido en la historia de la estética y la teoría del arte del siglo XX —baste mencionar la importancia que tuvo en la influyente obra de André Malraux o para el "cine de emancipación" de los años sesenta en Francia y Alemania—, hay que reconocer que su excepcionalidad, lo mismo dentro de este campo que en el del discurso político, es tan grande, que se ha vuelto un obstáculo para su lectura y su discusión generalizadas.[1] Se trata, sin duda, de un escrito extemporáneo, pero hay que añadir

[1] La lejanía de este texto para los lectores que le hubieran correspondido tiene además no poco que ver con el hecho de que fuera elegido por Horkheimer para aparecer primero en francés, antes que en alemán, lengua en la que fue escrito originalmente, en señal de reciprocidad al hospedaje que la Librairie Félix Alcan había brindado a las ediciones del Instituto, una vez que éste se vio obligado a huir de su sede natural en Francfort como resultado de la represión nazi. La versión francesa de Pierre Klossowsky es admirable en muchos aspectos, aunque tiende a suavizar la radicalidad política y a simplificar en ocasiones el significado muchas veces enrevesado del texto. Se trata de una versión retrabajada por la redacción de la revista en medio de fuertes discrepancias con el autor, y en la que se observa, como dice otro de los biógrafos de Benjamin, que "la censura [ejercida por Horkheimer y Adorno] desde Nueva York funcionó implacablemente" (Witte, 1985, p. 111).

que las razones de su extemporaneidad no son las que Fuld aduce: que el tipo de cine al que se refiere era ya del pasado y que la discusión sobre teoría del cine a la que pretendía contribuir había cesado ya diez años antes. Las razones son otras y de un orden diferente, y tienen que ver más bien con el abismo que, ya en el momento de su redacción, comenzaba a abrirse entre la historia en la que vivía su autor (la historia de la revolución comunista) y la historia que arrancaba precisamente del fracaso de la misma (del triunfo de la contrarrevolución); la historia que vivimos actualmente.

Para reconstruir la figura del lector implícito como interlocutor de estas "tesis" de Benjamin sobre el arte moderno en la hora de su metamorfosis, es necesario imaginarlo completamente diferente del lector de hoy; pensar en ese otro lector que habría podido estar en lugar del actual si la utopía con cuya realización contaba el autor de las mismas se hubiera realizado efectivamente y no hubiera sido sustituida por una restauración de ese mismo mundo que parecía llegar a su fin en las primeras décadas del siglo pasado. Hay que intentar ver en lo que ahora existe de hecho el resultado de la frustración de un futuro que entonces podía ser pre–vivido en el presente como resultado probable (y deseable) de sus conflictos; pensar, por ejemplo, que la España que fue detenida y anulada en los años treinta por la Guerra Civil, y que fue concienzudamente olvidada durante el franquismo, tenía un futuro probable que gravitaba ya, desde su irrealidad, en la vida de los españoles de entonces y que habría diferido esencialmente del presente actual de España; pensar que el presente actual de Europa no tiene nada que ver con el futuro de aquella Europa anterior al nazismo para la que un socialismo

propio era perfectamente realizable e incluso estaba realizado ya en determinadas dimensiones de la vida.

De todas las lecturas críticas que han recibido estas "tesis" de Benjamin sobre la obra de arte, tal vez la más aguda y desconsoladora sea la que se encuentra en la base del capítulo intitulado "La industria cultural" en el famoso libro de M. Horkheimer y Th. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*. Todo ese capítulo puede ser visto como una refutación de ellas, que si bien no es explícita, sí es fácilmente reconstruible (Lindner 1985, 199 ss.). La revolución, que debía llegar a completar el ensayo de Benjamin, no sólo no llegó, sino que en su lugar vinieron la contrarrevolución y la barbarie. Este hecho, cuyo adelanto experimentó Benjamin en la persecusión nazi que lo llevó al suicidio, pudo ser sufrido y observado en toda su virulencia por los autores de *Dialéctica* y constituye el trasfondo del desolador panorama de imposibilidades que ellos describen para el arte y para el cultivo de las formas en general en el mundo de la segunda posguerra. En la antípoda de las masas proletarias soñadas por Benjamin, lo que ellos encuentran es una masa amorfa de seres sometidos a un "Estado autoritario", manipulada al antojo de los *managers* de un monstruoso sistema generador de gustos y opiniones cuya meta obsesiva es la reproducción, en infinidad de versiones de todo tipo, de un solo mensaje apologético que canta la omnipotencia del capital y alaba las mieles de la sumisión. La realidad de la "industria cultural" examinada en ese capítulo es el "mal futuro" que Benjamin detectó ya como amenaza en este ensayo suyo —en sus observaciones sobre la pseudorrestauración del aura en el culto de las "estrellas" del cine hollywoodense— y que vino a ponerse en lugar del futuro revolucionario a la luz de cuya posibilidad examinaba él su propio presente.

Nada obstaculiza más el acercamiento a la idea benjaminiana de un arte postaurático que, después de confrontarla rápidamente con la historia efectiva del arte en la segunda mitad del siglo XX —historia que a todas luces ha caminado por vías muy alejadas de ella—, declararla simplemente una profecía fallida. Es una comparación y un juicio que presuponen que la presencia de una producción artística de muy alta calidad en todo este periodo aporta ya la prueba suficiente de que el arte como tal ha seguido existiendo efectivamente sin importar que la función que esa producción solía cumplir en la vida cotidiana, y que era elemento esencial de su definición, se haya vuelto secundaria para ella misma, y sus obras sean ahora producidas y consumidas en una capa o un nicho aristocratizante de la sociedad, apartado de aquella circulación de formas que antes la conectaba con la estetización espontánea de la vida. Mucho más sugerente es mirarla como una profecía cumplida, pero mal cumplida (Salzinger 1973, 126 ss.), y observar que algo así como un arte postaurático sí llegó, como lo presentía Benjamin, en la segunda mitad del siglo XX. Pero que no como él hubiera deseado, sino de otra manera: por el "lado malo", que es, según decía Hegel en sus momentos pesimistas, el que la historia suele elegir ante una disyuntiva.

En nuestros días, la "estetización" del mundo no se cumple ya a través de una formalización de la producción espontánea de arte bajo la acción de las bellas artes; ha dejado de ser, como sucedía anteriormente en la sociedad moderna, un efecto que se extiende sobre la vida cotidiana a partir de la producción artística tradicional (de la baja o de la alta cultura); ahora es, por el contrario, el resultado de un cultivo "salvaje" de las formas de ese mundo en la vida cotidiana, un cultivo que se

lleva a cabo dentro de las posibilidades "realmente existentes", es decir, dentro de un marco de acción manipulado directamente por la "industria cultural" y su encargo ideológico. Se da, por ejemplo, a través de fenómenos como los actuales "conciertos" de *rock*, que no implican simplemente una alteración de la forma concierto propia de la "alta cultura", sino una destrucción de esa forma y una sustitución de ella por "otra cosa", cuya consistencia es difícil de precisar dada su sujeción al negocio del espectáculo.

La sobrevivencia el arte aurático, que sería la prueba fehaciente de lo desatinado de la utopía benjaminiana, presenta sin embargo indicios inquietantes. Con ella se repite, pero en términos generales, lo que sucedió ya con el teatro en la época del cine y con el cine en la época de la televisión: el arte aurático sigue existiendo de manera paralela junto al arte pseudopostaurático, pero ha sido relegado a ciertos nichos que son tratados como *négligeables* por el sistema de la industria cultural y sus *mass media* o, en el mejor de los casos, integrados en ella como "zonas de investigación" y de "caza de talentos". Pero, sobre todo, desentendido de este hecho y convencido de la calidad superior de sus obras, el arte aurático que se ha sobrevivido a sí mismo se contenta con repetir ahora aquello que hace un siglo fue el resultado de un movimiento revolucionario, el fruto de la ruptura vanguardista con el tipo de arte solicitado por la modernidad capitalista; se limita a convertir esa ruptura en herencia y tradición.

Walter Benjamin fue de los últimos en llegar al comunismo clásico y fue tal vez el último en defenderlo (con una radicalidad que sólo se equipara a la de Marx, potenciada por el

[1] Benjamin pensaba de sí mismo que era "el primero en formular dialécticamente una estética revolucionaria".

utopismo fantasioso de Fourier, a quien tanto admiraba).[1] El suyo no era el comunismo del "compañero de ruta", del intelectual que simpatiza con el destino del proletario explotado o que intenta incluso entrar en empatía con él, sino el comunismo del autor–productor judío, proletarizado él mismo, e incluso "lumpenproletarizado" (Brodersen, p. 239), en la Alemania del "detenible" ascenso del nazismo. Desde esta posición es desde donde puede permitirse las últimas frases de su ensayo: Con la estetización que el fascismo introduce en la política, la humanidad autoenajenada, transubstanciada en esa entidad que Marx llamó "el capital o sujeto sustitutivo", llega a tal grado en esa autoenajenación, que se vuelve una espectadora capaz de disfrutar estéticamente su propia aniquilación. El comunismo, como proyecto histórico dirigido a revertir esa enajenación, responde al fascismo con la politización del arte.

Bolívar Echeverría

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Th. W. y Walter Benjamin (1994), *Briefwechsel 1928–1940*, Suhrkamp, Francfort.

Adorno, Theodor, *et al.* (1968), *Über Walter Benjamin*, Suhrkamp, Francfort.

Benjamin, Walter (1969), *Charles Baudelaire, ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, Francfort.

Benjamin, Walter (1991), *Gesammelte Schriften*, tomo 3.1, Suhrkamp, Francfort.

Brodersen, Momme (1990), *Spinne im eigenen Netz. Walter Benjamin Leben und Werk*, Elster Verlag, Bühl Moss.

Eco, Humberto (2002), "Dos hipótesis sobre la muerte del arte", *La definición del arte*, Destino, Barcelona.

Fuld, Werner (1979), *Walter Benjamin zwischen den Stühlen, eine Biographie*, Hanser, Munich.

Furnkäs, Josef (2000), "Aura", en M. Opitz y E. Wizisla, 2000.

Gadamer, Hans-Georg (1989), "Ende der Kunst?" en *Das Erbe Europas*, Suhrkamp, Francfort.

Geulen, Eva (2002), *Das Ende der Kunst*, Suhrkamp, Francfort.

Habermas, Jürgen (1972), "Bewußtmachende oder rettende Kritik", en Siegfried Unseld (ed.), 1972.

Hegel, Georg W. F. (1955), *Ästhetik*, Aufbau, Berlín.

Kambas, Chryssoula (2000), "Kunstwerk", en M. Opitz y E. Wizisla, 2000.

Lindner, Burkhardt (1985), "Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie, Benjamis ŒPositives Barbarentum in Kontext", en Burkhardt Lindner (Hsg.) (1985), *Benjamin in Kontext*, Athenäum, Francfort.

Marcuse, Herbert (1969), *Die Permanenz der Kunst*, Hanser, Munich.

Ollman, Bertel, *et al.* (1974), *Marx, Reich y Marcuse*, Paidós, Buenos Aires.

Opitz, M., y E. Wizisla (eds.) (2000), *Benjamins Begriffe*, Suhrkamp, Francfort.

Salzinger, Helmut (1973), *Swinging Benjamin,* Fischer Verlag, Francfort.

Scholem, Gerschom (1968), "Walter Benjamin", en Theodor Adorno *et al.* (1968).

Unseld, Siegfried (ed.) (1972), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Suhrkamp, Francfort.

Vattimo, Gianni (1986), "Muerte o decadencia del arte", *El fin de lo moderno,* Gedisa, Barcelona.

Wawrzyn, Lienhard (1973), *Walter Benjamins Kunsttheorie,* Luchterhand, Darmstadt.

Weber, Shierry M. (1974), "W. B.: el fetichismo de los objetos, lo moderno y la experiencia de la historia", en Bertel Ollman *et al.* (1974).

Wiggershaus, Rolf (1988), *Die Frankfurter Schule*, DTV, Munich.

Witte, Bernd (1997), *Walter Benjamin*, Rohwolt, Hamburgo.

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA

[URTEXT]

Advertencia del traductor

El texto que sirve de base a la presente traducción fue publicado por primera vez en 1989, en el tomo VII-2 de los *Gesammelte Schriften* de Walter Benjamin. Se trata de una segunda versión —y primera definitiva (1935-36) a partir de una primera redacción provisional y del material manuscrito (1934-35)— a la que Walter Benjamin consideraba el texto base u originario (*Urtext*) de su trabajo. La transcripción mecanografiada del mismo, a partir de la cual se realizó tanto la versión francesa de Pierre Klossowski —única publicada en vida del autor (*Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang V/1936, pp. 40-66)— como la tercera y última en alemán, parecía irremediablemente perdida hasta que en los años ochenta fue redescubierta en el archivo de Max Horkheimer, en la Stadt-und Universitätsbibliothek de Francfort a. M.

A fin de que el lector en español disponga del texto más extenso posible de este ensayo de Benjamin, me permito traducir, a pie de página, los principales pasajes de las otras versiones —la primera (A), de 1935; la francesa (C), de 1936, y la tercera (D), de 1937-38— que resultan excedentes o divergentes respecto de la segunda o básica (B).

*Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut.**

Madame de Duras†

* "Lo que puede es lo verdadero; lo que quiere es lo falso".

† En **D**, el epígrafe es otro:

La fundación de nuestras bellas artes y la fijación de sus distintos tipos y usos se remontan a una época que se distingue marcadamente de la nuestra y a hombres cuyo poder sobre las cosas y las circunstancias era insignificante en comparación con el nuestro. Pero el sorprendente crecimiento de nuestros medios y la adaptabilidad y precisión que han alcan-

zado nos aseguran para un futuro próximo profundas transformaciones en la antigua industria de lo bello. En todas las artes hay una parte física que ya no puede ser vista y tratada como antes; que no puede sustraerse a las empresas del conocimiento y de la fuerza modernos. Ni la materia ni el *espacio ni el tiempo son desde hace veinte años lo que habían sido siempre*. Debemos esperar innovaciones tan grandes que transformen el conjunto de las técnicas de las artes y afecten así la invención misma y alcancen tal vez finalmente a transformar de manera asombrosa la noción misma del arte.

El original francés dice:

Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leur usage fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.

(Paul Valéry, *Pièces sur l'art* ("La conquête de l'ubiquité"), en *Oeuvres*, tomo II, La Pléiade, París, 1960, p. 1284).

I*

Prólogo[†]

Cuando Marx emprendió el análisis del modo de producción capitalista éste estaba en sus comienzos. Marx dispuso de tal manera sus investigaciones, que éstas adquirieron un valor de prognosis. Descendió hasta las condiciones fundamentales de la producción capitalista y las expuso de tal manera que de ellas se podía derivar lo que habría de esperarse más adelante del capitalismo. Se derivaba que del mismo se podía esperar no sólo una explotación cada vez más aguda de los proletarios sino también, finalmente, la preparación de las condiciones que hacen posible su propia abolición.

El revolucionamiento de la supraestructura avanza mucho más lentamente que el de la infraestructura, ha requerido más de medio siglo para hacer vigente en todos los ámbitos culturales la transformación de las condiciones de producción. La figura que adoptó ese revolucionamiento es algo que apenas hoy en día puede registrarse. Sería conveniente someter los datos de este registro a ciertas exigencias de prognosis. Estas exigencias responden menos a unas posibles tesis acerca del arte del proletariado después de la toma del poder, o del arte de la sociedad sin clases, que a otras tesis, igualmente posibles, acerca de las tendencias del desarrollo del arte bajo las actuales condiciones de producción. La dialéctica de éstas no es menos perceptible en la supraestructura que en la

* En C no aparece. En D figura como "Prefacio".
† Los subtítulos de las tesis provienen del índice de la primera versión (A).

economía. Sería errado, por lo tanto, menospreciar el valor que tales tesis puedan tener en la lucha actual. Son tesis que hacen de lado un buen número de conceptos heredados —como "creatividad" y "genialidad", "valor imperecedero" y "misterio"— cuyo empleo acrítico (y difícil de controlar en este momento) lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista. *Los conceptos nuevos que se introducen a continuación en la teoría del arte se diferencian de los usuales por el hecho de que son completamente inutilizables para los fines del fascismo. Son en cambio útiles para formular exigencias revolucionarias en la política del arte.*

II*

Reproductibilidad técnica

En principio, la obra de arte ha sido siempre reproducible. Lo que había sido hecho por seres humanos podía siempre ser re-hecho o imitado por otros seres humanos. Hubo, en efecto, imitaciones, y las practicaron lo mismo discípulos para ejercitarse en el arte, maestros para propagar sus obras y también terceros con ambiciones de lucro. Comparada con la imitación, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se ha impuesto intermitentemente a lo largo de la historia, con largos intervalos pero con intensidad creciente. Con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente; lo fue por largo tiempo antes de que la escritura llegara a serlo también gracias a la imprenta. Son conocidas las enormes transformaciones que la imprenta, la reproducción técnica de la escritura, ha suscitado en la literatura. Y ellas son tan sólo un caso especial, sin duda particularmente importante, de un fenómeno que se considera aquí a escala histórica universal. Al grabado en madera se suman, en la edad media, el grabado en cobre y el aguafuerte, así como, a comienzos del siglo XIX, la litografía.

Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un nivel completamente nuevo. El procedimiento mucho más conciso que diferencia a la transposición del dibujo sobre una plancha de piedra respecto del tallado del mismo en un bloque de madera, o de su quemadura sobre una plancha de cobre,

* En C y en D lleva el número I; en A, el 1.

dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no sólo en escala masiva (como antes), sino en creaciones que se renovaban día a día. Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma. Comenzó a mantener el mismo paso que la imprenta. Pero ya en estos comienzos, pocos decenios después de la invención de la litografía, sería superada por la fotografía. Con ésta, la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla.* Si en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro. La reproducción técnica del sonido fue emprendida a finales del siglo pasado.† *Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí mis-*

* En D se intercala aquí esta frase:

"El editor sincroniza la sucesión de imágenes con la velocidad a la que habla el intérprete".

† En D se intercala aquí el siguiente pasaje: "Estos dos esfuerzos convergentes hacían previsible una situación que Paul Valéry caracteriza con la siguiente frase: 'Así como el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen ahora desde lejos a servirnos en nuestras casas, obedeciendo a un movimiento de nuestra mano, así llegaremos a disponer de imágenes y sucesiones sonoras que se presentarán respondiendo a un movimiento nuestro, casi a una señal, y que desaparecerán de la misma manera'" (Paul Valéry, *Pièces sur l'art* [*La conquete de l'ubiquité*], París s/f (134) p. 105.)

ma un lugar propio entre los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas —la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico— retroactúan sobre el arte en su figura heredada. *

* En A, esta última frase dice:

"Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que se interpenetran estas dos diferentes funciones: la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico".

III*

Autenticidad

Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar.† La huella de las primeras sólo puede ser reconocida después de un análisis químico o físico al que una reproducción no puede ser sometida; la huella de las segundas es el objeto de una tradición cuya reconstrucción debe partir del lugar en que se encuentra el original.

El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy.‡ *Todo el ámbito de la*

* En C, II.

† En D entra aquí la siguiente nota (2):

"Por supuesto que la historia de una pieza de arte incluye más cosas: en la historia de la *Mona Lisa*, por ejemplo, el tipo y el número de copias que fueron hechas de ella en los siglos XVII, XVIII y XIX".

‡ En D se encuentra aquí esta frase: "Análisis químicos de la pátina de un bronce pueden ser útiles para determinar su autenticidad; de manera similar, la comprobación de que cierto manuscrito de la edad media proviene de un archivo del siglo XV puede ser útil en la determinación de su autenticidad."

*autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica —y por supuesto no sólo a ésta—.** Mientras lo auténtico mantiene su plena autoridad frente a la reproducción manual, a la que por lo regular se califica de falsificación, no puede hacerlo en cambio frente a la reproducción técnica. La razón de esto es doble. En primer lugar, la reproducción técnica resulta ser más independiente del original que la reproducción manual. Ella puede, por ejemplo, resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano; puede igualmente, con la ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o el uso del retardador, atrapar imágenes que escapan completamente a la visión natural. Esto por una parte. Puede además, por otra, poner la réplica del original en ubicaciones que son inalcanzables para el original. Hace, sobre todo, que ella esté en posibilidad de acercarse al receptor, sea en forma de una fotografía o de una reproducción de sonido grabada en disco. La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación.

* En D entra aquí la siguiente nota (3):

"Precisamente porque la autenticidad no es *reproducible*, la invasión intensiva de ciertos procedimientos técnicos de reproducción dio un motivo para diferenciar y jerarquizar la autenticidad. Una importante función del comercio con el arte fue la de desarrollar tales diferenciaciones. Éste tenía un interés evidente en mantener separadas las diferentes impresiones de un grabado en madera. Con la invención del grabado en madera puede decirse que la cualidad de lo auténtico fue atacada en su raíz, antes incluso de que desarrollara su florecimiento tardío. En el momento en que fue elaborada la imagen medieval de la *madonna* ésta no era 'auténtica' todavía; se fue volviendo tal con el correr de los siglos siguientes y llegó a su plenitud en el siglo XIX".

Por lo demás, aunque estas nuevas condiciones pueden dejar intacta la consistencia de la obra de arte, desvalorizan de todos modos su aquí y ahora. Es algo que no afecta solamente a la obra de arte; puede afectar también, por ejemplo, a un paisaje que en una película pasa de largo ante el espectador; sin embargo, se trata de un proceso que toca en el objeto de arte un núcleo sensitivo tan susceptible como no lo hay en ningún objeto natural. Ese núcleo es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su carácter de testimonio histórico. Cuando se trata de la reproducción, donde la primera se ha retirado del alcance de los receptores, también el segundo —el carácter de testimonio histórico— se tambalea, puesto que se basa en la primera. Sólo él, sin duda; pero lo que se tambalea con él es la autoridad de la cosa, su carga de tradición.*

Se puede resumir estos rasgos en el concepto de aura, y decir: lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. *La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se apro-*

* En D entra aquí la siguiente nota (4):
"La más precaria de las puestas en escena provincianas del *Fausto* tiene esta ventaja sobre una película del mismo tema: está idealmente en competencia con la puesta en escena original en Weimar. Además, cualquier contenido tradicional que uno puede traer a la memoria ante el escenario se vuelve inutilizable en la pantalla: que en el Mefisto se esconde Johann Heinrich Merck, un amigo de la juventud de Goethe, y cosas parecidas".

xime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. Estos dos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición –un trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad–. Son procesos que están en conexión estrecha con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. Incluso en su figura más positiva, y precisamente en ella, su significación social no es pensable sin su lado destructivo, catártico: la liquidación del valor tradicional de la herencia cultural. Este fenómeno se percibe de la manera más directa en las grandes películas históricas. Es un fenómeno que integra cada vez más posiciones dentro de su ámbito. Cuando Abel Gance, en 1927, exclamó entusiasmado: "Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán películas [...] Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religión, incluso todas las religiones [...] esperan su resurrección en la pantalla, y los héroes se apiñan ante los portones",[1] lo que hacía, tal vez sin proponérselo, era invitar a una liquidación omniabarcante.

IV*

La destrucción del aura

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana —el medio en que ella tiene lugar— está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica. La época de la invasión de los bárbaros, en la que surgió la industria cultural de la Roma tardía y se ilustró el Génesis de Viena, no sólo tenía un arte diferente del de la antigüedad sino también una percepción diferente. Riegl y Wickhoff, los académicos de la escuela de Viena que se opusieron al peso de la herencia clásica bajo el que había estado enterrado aquel arte, fueron los primeros en llegar a la idea de sacar del mismo conclusiones acerca de la organización de la percepción en el tiempo en que tuvo vigencia. Aunque fueron descubrimientos de gran importancia, tuvieron sin embargo el límite que les impusieron sus autores, quienes se contentaron con señalar la rúbrica formal que fue propia de la percepción en la época de la Roma tardía. No intentaron —y tal vez no podían esperar hacerlo— mostrar los trastornos sociales que encontraban expresión en estas transformaciones de la percepción. En la época actual, las condiciones para una comprensión de ese tipo son más favorables. Ahora es posible no sólo comprender las transformaciones del *medium* de la percepción de las que somos contemporáneos como

* En C y en D lleva el número III.

una decadencia del aura, sino también mostrar sus condiciones sociales.

¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar.*

Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama. Con ayuda de esta descripción resulta fácil entender el condicionamiento social de la actual decadencia del aura. Se basa en dos condiciones que están conectadas, lo mismo la una que la otra, con el surgimiento de las masas y la intensidad creciente de sus movimientos. Esto es: "Acercarse las cosas" † es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproduc-

* En D en lugar de esta frase se encuentra la siguiente:

"Es conveniente ilustrar el concepto de aura propuesto más arriba para objetos históricos con el concepto de un aura propia de objetos naturales. A ésta última la definimos como el aparecimiento único..."

† En D se añade aquí: "espacial y humanamente", y se incluye la siguiente nota (6):

"Hacer que algo se acerque humanamente a las masas puede significar la expulsión fuera del campo visual de la función social que ese algo tiene. Nada garantiza que un pintor de retratos actual, cuando pinta a un cirujano famoso a la mesa del desayuno, rodeado de los suyos, atine a mostrar su función social con mayor precisión que un pintor del siglo XVI como Rembrandt, por ejemplo, en su *Anatomía*, cuyos médicos pinta él representativamente para el público".

ción. Y es indudable la diferencia que hay entre la reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran en ésta tan estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquélla. La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo "sentido para lo homogéneo en el mundo" ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproducción, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único. Así es como se manifiesta en el campo de lo visible aquello que en el campo de la teoría se presenta como un incremento en la importancia de la estadística. La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar.

V*

Ritual y política

El carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición. Y esta tradición, por cierto, es ella misma algo plenamente vivo, extraordinariamente cambiante. Una antigua estatua de Venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno. Algo, sin embargo, se les ofrecía a ambos de la misma manera: su unicidad, es decir, su aura. El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual.† En otras palabras: *El valor único e insustituible de la obra de arte "auténtica"*

* En C y en D, IV.

† En D entra aquí la siguiente nota (7):

"La definición del aura como el 'aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar' no representa otra cosa que la formulación del valor de culto de la obra de arte puesta en categorías de la percepción espacio-temporal. Lejanía es lo contrario de cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inacercable. De hecho, la inacercabilidad es una cualidad principal de la imagen de culto. Ella permanece por naturaleza 'lejana, por cercana que pueda estar'. La cercanía que se pueda sacar de su materia no rompe la lejanía que conserva desde su aparecimiento".

*tiene siempre su fundamento en el ritual.** Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza.† El servicio profano a la belleza que se generó en el Renacimiento ha estado vigente tres siglos; pasado este período, la primera conmoción grave que ha llegado a afectarlo permite reconocer claramente esos fundamentos. En efecto, cuando el surgimiento de la fotografía —el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultáneo a la irrupción del socialismo)— mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar, éste reacciona con la doctrina de *l'art pour l'art*, que es una teología del arte. De ésta derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro, que rechaza no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo. (En la poesía fue Mallarmé el primero en alcanzar esta posición.)

* En A: "tiene un fundamento teológico". D añade: "en el que tuvo su valor de uso originario y primero".

† En D entra aquí la siguiente nota:

"En la medida en que el valor de culto de la imagen se seculariza, las ideas acerca del substrato de su unicidad se vuelven cada vez más imprecisas. Cada vez más la unicidad del aparecimiento que actúa desde la imagen de culto va siendo desplazada en la imaginación del receptor por la unicidad empírica del hacedor de la imagen o de su rendimiento como artista plástico; pero nunca sin que algo quede: el concepto de autenticidad no ceja nunca en su tendencia a rebasar al de la adjudicación de autenticidad. (Esto se muestra de la manera más clara en el coleccionista, que retiene siempre algo de servidor del fetiche y que, al ser propietario de la obra de arte, participa de la fuerza ceremonial de la misma.) No obstante esto, la función del concepto de autenticidad en la crítica de arte permanece unívoca: con la secularización del arte, la autenticidad entra en el lugar del valor de culto".

A una reflexión que tiene que ver con la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica le es indispensable reconocer el valor que les corresponde a estas interconexiones. Pues ellas preparan un conocimiento que aquí es decisivo: por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual. La obra de arte reproducida se vuelve en medida creciente la reproducción de una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad.[2] De la placa fotográfica es posible hacer un sinnúmero de impresiones; no tiene sentido preguntar cuál de ellas es la impresión auténtica. *Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.*

VI*

Valor de culto y valor de exhibición

Sería posible exponer la historia del arte como una disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte, y distinguir la historia de su desenvolvimiento como una sucesión de desplazamientos del predominio de un polo a otro de la obra de arte. Estos dos polos son su valor ritual y su valor de exhibición.[3†] La producción artística comienza con imá-

* En C y en D, V.

† En D entra aquí la siguiente nota (11):

"La transición del primer tipo de recepción artística al segundo determina el decurso histórico de la recepción artística en general. No obstante, en principio, en cada obra de arte singular se puede observar una oscilación entre ambos tipos contrapuestos de recepción. Así, por ejemplo, en la *Madonna Sixtina*. Es conocido, después de la investigación de Hubert Grimme, que la *Madonna Sixtina* fue pintada originalmente para fines de exhibición. Grimme recibió el impulso para sus investigaciones de la pregunta: ¿qué hace ahí la tira de madera sobre la que están sentados los dos ángeles, en la parte delantera de la imagen? ¿Cómo pudo Rafael, continuó preguntándose Grimme, dotar al cielo de un par de porteros? La investigación dio como resultado que la *Madonna Sixtina* había sido encargada para la capilla ardiente del Papa Sixto. Las capillas ardientes de los papas se colocaban en una capilla lateral de la Catedral de San Pedro. La imagen de Rafael había sido colocada, durante la ceremonia solemne, sobre el féretro, en una especie de nicho al fondo de la capilla. Lo que Rafael representa en esta imagen es cómo la Madona, viniendo del fondo del nicho delimitado por los porteros verdes, se aproxima al féretro papal. El extraordinario valor de exhibición de la imagen de Rafael encontró así su realización en los funerales del Papa Sixto. Un tiempo después la imagen pasaría al altar mayor del templo en el monasterio de los monjes negros de Piacenza. La razón del exilio está en el ritual romano. El ritual romano prohíbe llevar al altar mayor imágenes que hayan sido expuestas

genes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas. El búfalo que el hombre de la Edad de Piedra dibuja sobre las paredes de su cueva es un instrumento mágico que sólo casualmente se exhibe a la vista de los otros; lo importante es, a lo mucho, que lo vean los espíritus. El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles para los sacerdotes en la *cella*; ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año; ciertas esculturas de las catedrales góticas no son visibles para el espectador al nivel del suelo. *Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos.* Un retrato en busto, que puede ser enviado de un lugar o a otro, tiene más probabilidades de ser exhibido que la estatua de un dios, que tiene su lugar fijo en el interior del templo. Lo mismo sucede con un cuadro si lo comparamos con el mosaico o el fresco que lo precedieron. Y aunque por sí misma una misa no estaba menos destinada a la exhibición que una sinfonía, de todos modos la sinfonía apareció en un momento en que su capacidad de ser exhibida prometía ser mayor que la de una misa.

Con los diferentes métodos de reproducción técnica de la obra de arte, su capacidad de ser exhibida ha crecido de

en festividades fúnebres. Esta prescripción devaluaba, dentro de ciertos límites, la obra de Rafael. A fin de alcanzar de todos modos un precio adecuado por ella, la curia decidió entregar, junto a la imagen, su aceptación tácita para que ocupara el altar mayor. Para evitar el escándalo se entregó la imagen a esa hermandad de la lejana ciudad provincial".

manera tan gigantesca, que el desplazamiento cuantitativo entre sus dos polos la lleva a una transformación parecida a la de los tiempos prehistóricos, que invierte cualitativamente su consistencia. En efecto, así como en los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia en virtud del peso absoluto que recaía en su valor ritual —un instrumento que sólo más tarde fue reconocido en cierta medida como obra de arte—, así ahora, cuando el peso absoluto recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas, entre las cuales destaca la que nos es conocida: la función artística —la misma que más tarde será reconocida tal vez como accesoria—.* De lo que no hay duda es de que el cine es actualmente el hecho que más se presta para llegar a esta conclusión. También es indudable que el alcance histórico de este cambio de función del arte —que se presenta de la manera más adelantada en el cine— permite que se lo confronte no sólo formal sino también materialmente con la época originaria del arte.

* En A: "como rudimentaria". En D entra aquí la siguiente nota (12): "En otro plano, Brecht hace consideraciones análogas: 'Si no hay cómo mantener el concepto de obra de arte para aquella cosa que aparece cuando una obra de arte es convertida en mercancía, debemos entonces, de manera cuidadosa y prudente, pero con valentía, abandonar dicho concepto. Ello, si no queremos eliminar la función misma de esa cosa. Es una fase por la que ella debe pasar, y sin segunda intención. No se trata de un desviarse del camino correcto que no tenga consecuencias; lo que acontezca aquí con ella la cambiará fundamentalmente; borrará a tal grado su pasado, que si el viejo concepto fuera retomado más tarde —y lo será, ¿por qué no?— ya no desatará ningún recuerdo de aquello a lo que hizo referencia una vez'" [Bertolt Brecht, "El proceso de tres centavos", en *Versuche* 1-4, Suhrkamp, 1959, p. 295].

Al servicio de la magia, el arte de los tiempos prehistóricos conserva ciertas propiedades que tienen utilidad práctica.* Que la tienen, probablemente, en la ejecución de operaciones mágicas (tallar la figura de un ancestro es en sí mismo un procedimiento mágico), en la prefiguración de las mismas (la figura del ancestro modela una posición ritual) o como objeto de una contemplación mágica (mirar la figura del ancestro fortalece la capacidad sobrenatural del que la mira). Los objetos con este tipo de propiedades ofrecían imágenes del ser humano y su entorno, y lo hacían en obediencia a los requerimientos de una sociedad cuya técnica sólo existe si está confundida con el ritual.† Se trata por supuesto de una técnica atrasada si se la compara con la de las máquinas. Pero esto no es lo importante para una consideración dialéctica; a ésta le interesa la diferencia tendencial entre aquella técnica y la nuestra, diferencia que consiste en que mientras la primera involucra lo más posible al ser humano, la segunda lo hace lo menos posible. En cierto modo, el acto culminante de la primera técnica es el sacrificio humano; el de la segunda está en la línea de los aviones teledirigidos, que no requieren de tripu-

* En C, el texto que va de esta frase hasta el final de esta Tesis lleva el número VI.

† En el manuscrito y también, con ciertos cambios, en A se encuentra aquí un texto divergente:

"Esta sociedad representaba el polo opuesto de la actual, cuya técnica es la más liberada. Esta técnica liberada se enfrenta, sin embargo, como una segunda naturaleza a la sociedad actual, y como una naturaleza no menos elemental que aquella que tenía ante sí la sociedad originaria. Ante esta segunda naturaleza, el hombre –que la inventó y a la que ha dejado de dominar hace mucho, o a la que aún no domina todavía– necesita realizar un proceso de aprendizaje como el que realizó ante la primera. Y es nuevamente el arte el que se pone a su servicio, especialmente el cine".

lación alguna. Lo que guía a la primera técnica es el "de una vez por todas" (y en ella se juega o bien un error irremediable o bien un sacrificio sustitutivo eternamente válido). Lo que guía a la segunda es, en cambio, el "una vez no es ninguna" (y tiene que ver con el experimento y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos). El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego.

Seriedad y juego, rigor y desentendimiento aparecen entrelazados entre sí en toda obra de arte, aunque en proporciones sumamente cambiantes. Con ello está dicho que el arte se conecta lo mismo con la segunda técnica que con la primera. De todos modos es preciso observar aquí que es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como el "dominio sobre la naturaleza"; sólo la caracteriza si se la considera desde el punto de vista de la primera técnica. La intención de la primera sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el ejercitamiento en esta interacción concertada. Esto vale en especial para el cine. *El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día.** Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le

* En el manuscrito se encuentra aquí un texto divergente:

"Contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine".

enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.[4]

VII*

Fotografía

Con la fotografía, el valor de exhibición comienza a vencer en toda la línea al valor ritual. Pero éste no cede sin ofrecer resistencia. Ocupa una última trinchera, el rostro humano. No es de ninguna manera casual que el retrato sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos. El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación. Y allí donde el ser humano se retira de la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto. Al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget supo encontrar el escenario de este proceso; en esto reside su importancia incomparable. Con toda razón se ha dicho de él que captaba esas calles como si cada una fuese un "lugar de los hechos". El lugar de los hechos está deshabitado; si se lo fotografía es en busca de indicios. Con Atget, las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste su oculta significación política. Exigen por primera vez que su recepción se haga con un sentido determinado. La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas. Inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas. Los periódicos ilustrados comienzan a ofrecer-

* En D, VI.

le esa vía. Correctas o erradas, da igual. En ellos, los pies de foto se vuelven por primera vez indispensables. Y es claro que su carácter es completamente diferente del que tiene el título de una pintura. Las directivas que recibe de la leyenda al pie quien observa las imágenes de los periódicos ilustrados se vuelven poco después, en el cine, aun más precisas y exigentes; allí la captación de cada imagen singular aparece prescrita por la secuencia de todas las precedentes.

VIII*

Valor eterno

Los griegos sólo conocieron dos procedimientos de reproducción técnica de obras de arte: el vaciado y el acuñamiento. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras de arte que ellos podían producir en masa. Todas las demás eran únicas e imposibles de reproducir técnicamente. Por *esta* razón debían ser hechas para la eternidad. *Fue el estado de su técnica lo que llevó a los griegos a producir valores eternos en el arte.* Esta es la razón del lugar excepcional que ocupan en la historia del arte; lugar respecto del cual quienes vinieron

* En D esta tesis está sustituida por la siguiente:

"El desempeño artístico del actor de teatro es presentado finalmente al público por él mismo en persona; el desempeño artístico del intérprete de cine, en cambio, mediante un sistema de aparatos. Esto último tiene dos consecuencias. Del sistema de aparatos que pone ante el público el desempeño artístico del intérprete de cine no se espera que respete la totalidad de ese desempeño. Bajo la guía del camarógrafo, este sistema toma constantemente una posición frente a ese desempeño. La sucesión de tomas de posición que compone el editor con el material que se le entrega conforma la película definitiva. Abarca un cierto número de aspectos del movimiento que deben reconocerse como generados por la cámara, para no hablar de enfoques especiales como las tomas panorámicas, por ejemplo. De esta manera, el desempeño del intérprete es sometido a una serie de *tests* ópticos. Esta es la primera consecuencia del hecho de que el desempeño del intérprete de cine sea presentado mediante el sistema de aparatos. La segunda consecuencia se basa en el hecho de que el intérprete de cine, al no ser él mismo quien presenta al público su propio desempeño, pierde la posibilidad, reservada para el actor de teatro, de adaptar su desempeño al público durante la actuación. El público toma así la actitud de un experto calificador que no es afectado por ningún contacto personal con el intér-

después pudieron ubicar el suyo. Nuestro lugar –de ello no cabe duda– se encuentra en el polo opuesto al de los griegos. Nunca antes las obras de arte pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como pueden serlo hoy. Por primera vez, con el cine, tenemos una forma cuyo carácter artístico se encuentra determinado completamente por su reproductibilidad. Sería ocioso confrontar detalladamente esta forma con el arte griego. Pero en un cierto punto resulta sugerente hacerlo. Con el cine se ha vuelto decisiva una cualidad de la obra de arte que para los griegos hubiera sido la última o la menos esencial en ella: su capacidad de ser mejorada. Una película terminada es todo menos una creación lograda de *un* solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir –imágenes que, por lo demás, pudieron ser corregidas a voluntad desde

prete. El público sólo se identifica con el intérprete al identificarse con el aparato. Adopta la actitud de éste: califica. Es una actitud ante la cual no pueden ser expuestos los valores de culto".

Esta tesis incluye la siguiente nota (17):

"El cine... da (o podría dar) indicaciones, conclusiones utilizables sobre el detalle de las actividades humanas... Queda fuera toda motivación a partir del carácter; la vida interior de las personas no entrega nunca la causa principal y pocas veces es el resultado principal de la acción" (Brecht, *loc. cit*, p. 268). La ampliación del campo de lo que puede someterse a un *test*, algo logrado por el sistema de aparatos en el caso del intérprete de cine, se corresponde con la extraordinaria ampliación del campo de lo que puede someterse a un *test* que afecta ahora al individuo a causa de las condiciones económicas. Es así como crece cada vez más la importancia de las pruebas de aptitud profesional. En éstas lo que importa son determinados cortes en el desempeño del individuo. La toma cinematográfica y la prueba de aptitudes profesionales tienen lugar ante un gremio de especialistas. El director de escena ocupa en el estudio cinematográfico el mismo lugar que el director de examen en la prueba de aptitudes".

la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo—. Para producir su *Opinion publique*, que tiene 3 mil metros, Chaplin hizo filmar 125 mil. *El cine es, así, la obra de arte con mayor capacidad de ser mejorada. Y esta capacidad suya de ser mejorada está en conexión con su renuncia radical a perseguir un valor eterno.* Lo mismo puede verse desde la contraprueba: para los griegos, cuyo arte estaba dirigido a la producción de valores eternos, el arte que estaba en lo más alto era el que es menos susceptible de mejoras, es decir, la plástica, cuyas creaciones son literalmente de *una* pieza. En la época de la obra de arte producida por montaje, la decadencia de la plástica es inevitable.

IX*

Fotografía y cine como arte

La disputa en que se empeñaron la pintura y la fotografía en el transcurso del siglo XIX acerca del valor artístico de sus respectivos productos da ahora la impresión de una disputa errada y confusa. Ello no habla en contra de su importancia; por el contrario, podría más bien subrayarla. En efecto, esta disputa fue la expresión de una transformación de alcance histórico universal de la que ninguno de los contrincantes estaba conciente. La época de la reproductibilidad técnica del arte separó a éste de su fundamento ritual; al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre. Pero el cambio de función del arte que venía con ello estuvo fuera del campo de visión de ese siglo. Fue algo que también al siglo XX, que ha vivido el desarrollo del cine, se le escapó por un buen tiempo.

Antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada inútilmente en decidir la cuestión de si la fotografía era un arte o no –sin haberse planteado la pregunta previa acerca de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía–; después, los teóricos del cine retomarían pronto, de modo igualmente apresurado, la misma cuestión. Pero las dificultades que la fotografía había planteado a la estética tradicional resultaron un juego de niños en comparación con las que el cine le tenía reservadas. De ahí la ciega violencia que caracteriza los

* En D, VII.

inicios de la teoría del cine. Así, por ejemplo, Abel Gance compara al cine con los jeroglíficos: "Así, pues, hemos venido a dar nuevamente, como resultado de un retorno sumamente extraño a lo que ya fue una vez, en el plano de expresión de los egipcios [...] El lenguaje en imágenes no ha madurado todavía a plenitud porque nuestros ojos no se encuentran todavía a su nivel. Todavía no existe el suficiente respeto, no se rinde el suficiente *culto* a lo que se expresa en él".[5] O Séverin-Mars, quien escribe: "¡A qué arte le fue conferido soñar de una manera que resulta más poética mientras más realista es! Mirado desde este punto de vista, el cine representaría un medio de expresión incomparable; en su atmósfera sólo deberían moverse personajes del más noble estilo de pensamiento, en los instantes más perfectos y misteriosos del camino de su vida".[6]* Es muy ilustrativo observar la manera en que el intento de catalogar al cine como "arte" obliga a estos teóricos a introducir en él elementos rituales, mientras que lo interpretan con una incomparable falta de respeto. Cuando se publican estas especulaciones existen ya obras como *L'opinion publique* y *La ruée vers l'or*. Lo que no impide que Abel Gance introduzca su comparación con los jeroglifos y que Séverin-Mars hable del cine como se podría hablar de los cuadros de un Fra Angelico. Es indicativo que todavía hoy autores especialmente reaccionarios† busquen la signifi-

* En D se intercala lo siguiente, con su correspondiente nota (15):

"Alexandre Arnoux, por su parte, termina una fantasía sobre el cine mudo con la pregunta: '¿No deberían todas las atrevidas descripciones de las que nos hemos servido aquí desembocar en una definición de lo que es el rezo?'" (Alexandre Arnoux, *Cinéma*, París, 1929, p. 28.)

† En C: "conservadores".

cación del cine en la misma dirección; si no directamente en lo sacro, sí en lo sobrenatural. Con motivo de la filmación hecha por Reinhardt del *Sueño de una noche de verano*, Werfel constata que aquello que hasta aquí le ha impedido al cine prosperar en el reino del arte ha sido indudablemente la copia estéril del mundo exterior, con sus calles, decorados, estaciones de trenes, restaurantes, automóviles y playas. "El cine no ha captado todavía su verdadero sentido, sus posibilidades reales [...] Éstas consisten en su capacidad única de expresar, con medios naturales y con una capacidad persuasiva incomparable, lo mágico, lo maravilloso, lo sobrenatural."[7]

X*

El cine y el desempeño calificable

Uno es el tipo de reproducción que la fotografía dedica a una obra pictórica y otro diferente el que dedica a un hecho ficticio en un estudio cinematográfico. En el primer caso, lo reproducido es una obra de arte; no así su producción. Porque el desempeño del camarógrafo con su lente no crea una obra de arte, como no lo hace tampoco un director de orquesta frente a una orquesta sinfónica; lo que crea, en el mejor de los casos, es un desempeño artístico. Otra cosa sucede con una toma en el estudio cinematográfico. Aquí lo reproducido ya no es una obra de arte, y la reproducción tampoco, igual que en el primer caso. La obra de arte surge aquí sólo a partir del montaje. Un montaje en el cual cada componente singular es la reproducción de un suceso que no es en sí mismo una obra de arte ni da lugar a una obra de arte en la fotografía. Si no son obras de arte, ¿qué son entonces estos sucesos reproducidos en el cine?

La respuesta debe partir del peculiar desempeño artístico del intérprete cinematográfico. Éste se diferencia del actor de escenario por el hecho de que su desempeño artístico, en la forma original que sirve de base a la reproducción, no se desarrolla ante un público cualquiera, sino ante un gremio de especialistas que son directores de producción, directores de escena, camarógrafos, ingenieros de sonido, ingenieros de iluminación, etcétera, y que como tales están en posición de intervenir en cualquier momento en su desempeño artístico.

* En D, VIII.

Se trata de una característica que es de suma importancia en términos sociales. La intervención de un gremio de expertos es propia del desempeño deportivo y, en un sentido más amplio, de todo rendimiento sometido a prueba. Y el proceso de la producción cinematográfica está determinado completamente por una intervención de este tipo. Como es sabido, muchas escenas se filman en distintas variantes. Un grito de ayuda, por ejemplo, puede ser filmado en diferentes versiones. De entre éstas, el *cutter* hace su elección; al hacerlo, establece de entre ellas la versión récord. Un suceso representado en un estudio de filmación se diferencia así de un suceso real correspondiente como se diferencia el lanzamiento de un disco en un estadio, durante una competencia deportiva, de un lanzamiento del mismo, en el mismo lugar y a la misma distancia, si sucediera como el acto de matar a un hombre. El primero sería un desempeño sometido a pruebas, el segundo no.

Ahora bien, el desempeño sometido a prueba que cumple el intérprete de cine es por supuesto un desempeño completamente único. ¿En qué consiste? Consiste en la superación de una cierta barrera; aquella que mantiene dentro de unos límites estrechos al valor social de los rendimientos sometidos a prueba. No ya al de los desempeños deportivos, sino al de los que se efectúan en una prueba mecanizada. La prueba que conoce el deportista es sólo, por decirlo así, una prueba natural; se mide frente a tareas que le propone la naturaleza y no ante las de un conjunto de aparatos —a no ser en casos excepcionales, como el de Nurmi, de quien se dice que corría contra el reloj—. Entre tanto, especialmente desde que se encuentra normado por la banda mecánica, el proceso de trabajo da lugar todos los días a

innumerables exámenes ante un sistema de pruebas mecanizado. Estos exámenes tienen lugar secretamente: el que no los pasa es desconectado del proceso de trabajo. Pero también tienen lugar abiertamente: en los institutos de prueba de aptitudes profesionales. En ambos casos se topa uno con los límites mencionados anteriormente.

Se trata, en efecto, de exámenes que, a diferencia de los deportivos, no son todo lo exhibibles que sería de desear. Y este es precisamente el lugar en el que interviene el cine. *Al hacer que la capacidad misma de exhibirse, propia de todo desempeño, se convierta en una prueba, el cine hace que el desempeño sometido a prueba se torne exhibible.* El intérprete de cine no actúa ante un público sino ante un sistema de aparatos. El director de filmación se encuentra exactamente en el mismo lugar en el que está el director del examen en un examen de aptitudes. Actuar bajo la luz de los reflectores y satisfacer al mismo tiempo las exigencias del micrófono es una prueba de desempeño de primer orden. Representar esta prueba de desempeño significa mantener la humanidad ante el sistema de aparatos. El interés en este desempeño es inmenso puesto que es ante un sistema de aparatos ante el cual la mayor parte de los habitantes de la ciudad, en oficinas y en fábricas, deben deshacerse de su humanidad mientras dura su jornada de trabajo. Son las mismas masas que, en la noche, llenan las salas de cine para tener la vivencia de cómo el intérprete de cine toma venganza por ellos no sólo al afirmar *su* humanidad (o lo que se les presenta así) ante el sistema de aparatos, sino al poner esa humanidad al servicio de su propio triunfo.

XI*

El intérprete cinematográfico

Al cine le importa poco que el intérprete represente a otro ante el público; lo que le importa es que se represente a sí mismo ante el sistema de aparatos. Pirandello ha sido uno de los primeros en percibir esta modificación del intérprete cuando su trabajo es un desempeño sometido a prueba. Poco perjudica el hecho de que las observaciones que hace sobre el asunto en su novela *Corre filmación* se limiten a subrayar su aspecto negativo. Menos aún que se refieran al cine mudo, puesto que el cine sonoro no ha cambiado nada fundamental en este asunto. Lo decisivo sigue siendo que se actúa para un sistema de aparatos o, en el caso del cine sonoro, para dos. "El intérprete de cine", escribe Pirandello, "se siente como en el exilio. Exiliado no solamente de la escena sino incluso de su propia persona. Percibe con oscuro desconcierto el vacío inexplicable que aparece por el hecho de que su cuerpo se convierte en una ausencia, se desvanece y es privado de su realidad, de su vida, de su voz y de los ruidos que hace al moverse, para convertirse en una imagen muda que tiembla un instante sobre la pantalla para desaparecer inmediatamente en el silencio [...] Es este pequeño sistema de aparatos el que usará su sombra para actuar ante el publico; él, por su parte, deberá contentarse con actuar para ese sistema".[8] El mismo hecho puede caracterizarse de la siguiente manera: por primera vez —y esto es obra del cine— el hombre llega a una situación en la que debe ejercer una acción empleando en

* En D, XIX.

ella toda su persona pero renunciando al aura propia de ésta. Porque el aura está atada a su aquí y ahora. No existe una copia de ella. El aura que está alrededor de Macbeth sobre el escenario no puede separarse, para el público, de la que está alrededor del actor que lo representa en vivo. Lo peculiar de la filmación en el estudio cinematográfico está en que ella pone al sistema de aparatos en el lugar del público. Se anula de esta manera el aura que está alrededor del intérprete, y con ella al mismo tiempo la que está alrededor de lo interpretado.

No debe sorprender que sea precisamente un hombre de teatro como Pirandello quien, al caracterizar al intérprete de cine, toque involuntariamente el fundamento de la crisis que vemos afectar actualmente al teatro.* Nada hay, en efecto, como el escenario teatral, que sea más decididamente opuesto a una obra de arte tomada ya completamente por la reproducción técnica o, más aún —como en el cine—, resultante de ella. Así lo confirma cualquier consideración detenida. Observadores calificados han reconocido hace tiempo que, en la representación fílmica "los mejores resultados se alcanzan casi siempre mientras menor es la 'actuación' que hay en ellos [...] Arnheim, en 1932, ve el último desarrollo de esto en el hecho de que el actor es tratado como un elemento de utilería que se selecciona según sus aptitudes y que [...] se introduce en el lugar adecuado".[9] Con esto se conecta de la manera más estrecha lo siguiente: *El actor que se desenvuelve en el escenario se identifica con su papel. Al intérprete de cine, muy a*

* En A, la frase anterior es otra:

"*El arte contemporáneo puede contar con mayor efectividad mientras más encauzado esté hacia la reproductibilidad*. Es natural que, entre todas las artes, sean las dramáticas las que más evidentemente estén afectadas por la crisis".

menudo, esto le está prohibido. Su desempeño no es de ninguna manera unitario sino que está conjuntado a partir de muchos desempeños singulares. Además de consideraciones acerca del alquiler de los estudios, de la disponibilidad de colegas, de decorados, etcétera, son necesidades elementales de la maquinaria las que desintegran la actuación del intérprete en una serie de episodios montables. Se trata sobre todo de la iluminación, cuya instalación obliga a que la representación de un suceso que aparece sobre la pantalla en una sucesión unitaria y ágil se realice en una serie de tomas singulares, que en el estudio pueden llegar a estar separadas por horas. Por no hablar de otros montajes más evidentes. El salto desde una ventana, por ejemplo, puede ser filmado en el estudio como un salto desde una plataforma, mientras que la huída que viene a continuación puede serlo más tarde, incluso semanas después, en una toma en exteriores. Por lo demás, es fácil imaginar casos más exagerados. Se le puede pedir al intérprete que se asuste después de escuchar unos golpes a la puerta. Y puede ser que esta acción no resulte como se deseaba. El director puede entonces, en otra ocasión, cuando el actor se encuentre nuevamente en el estudio, ordenar que suene un disparo a sus espaldas. El susto del actor en ese instante puede ser filmado y montado posteriormente en la película. Nada muestra de manera más contundente que el arte se ha escapado del reino de la "apariencia bella" que era tenido hasta ahora como el único en donde podía prosperar.[10]*

* En A, el texto de esta tesis continúa:

"El proceder del director que provoca experimentalmente un susto real del intérprete con el fin de filmar el susto de la persona representada es perfectamente genuino en el cine. *En la grabación fílmica, ningún intérprete puede pretender una visión de conjunto del contexto en el que se*

encuentra su desempeño. Pedir un desempeño sin conexión vivencial inmediata con una situación no arreglada para el efecto es algo común en todo examen, lo mismo en el deporte que en el cine. En cierta ocasión, Asta Nielsen lo puso en evidencia de manera impresionante. Había una pausa en los estudios. Se filmaba una película basada en *El idiota*, de Dotoievsky. Asta Nielsen, que hacía el papel de Aglaia, conversaba con un amigo. La escena que venía era una de las principales: Aglaia observa de lejos al príncipe Mishkin mientra pasa de largo acompañado de Nastasia Filipovna, y las lágrimas le saltan a los ojos. Asta Nielsen, que durante toda la conversación había rechazado los elogios de su amigo, reparó de pronto en la intérprete de Nastasia que iba y venía en el fondo del estudio consumiendo su desayuno. 'Mire usted, esto es lo que entiendo yo por una representación en cine', le dijo a su amigo, mientras lo miraba con unos ojos que, como lo pedía la escena próxima, se habían llenado de lágrimas al notar a su colega, pero sin que los acompañara el menor gesto de su rostro.

"Las exigencias técnicas que se le ponen al intérprete de cine son diferentes de las que corresponden a un actor de teatro. Casi nunca las estrellas de cine son actores sobresalientes en el sentido teatral. Por lo general han sido más bien actores de segunda o tercera categoría a los que el cine ha abierto una gran carrera. En dirección contraria, son raros los mejores intérpretes de cine que han pasado del cine al escenario; el intento ha fracasado en la mayoría de los casos. (Este hecho tiene que ver con la peculiar naturaleza del cine, para el que es menos importante que el intérprete represente a otro ante el púbico a que se represente a sí mismo ante el sistema de aparatos.) *El actor de cine típico sólo se representa a sí mismo*. Está en contraposición al tipo de mimo. Este hecho limita su empleo sobre el escenario pero lo amplía extraordinariamente en los estudios de cine. La estrella de cine llega a su público sobre todo porque, a partir de él, a cada individuo parece abrírsele la posibilidad de 'entrar en el cine'. La idea de ser reproducido en un sistema de aparatos ejerce sobre el hombre actual una inmensa atracción. Anteriormente también, sin duda, cualquier muchacha se ilusionaba con subir al escenario. Pero el sueño de entrar en el cine tiene dos ventajas frente a esa ilusión: en primer lugar, es más realizable, porque el consumo de intérpretes por el cine (donde cada intérprete sólo se actúa a sí mismo) es mucho mayor que el del teatro; en segundo lugar, es más atrevido, porque la idea de ver difundida masivamente la propia presencia, la propia voz, hace palidecer al brillo del gran actor".

XII*

Exhibición ante la masa

Al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la autoenajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremamente productiva. Es un aprovechamiento que puede medirse en el hecho de que la extrañeza del actor ante el aparato descrita por Pirandello es originalmente del mismo tipo que la extrañeza† del hombre ante su aparición en el espejo, aquella en la que los románticos gustaban detenerse. Sólo que ahora esta imagen especular se ha vuelto separable de él, transportable. ¿Y a dónde se la transporta? Ante la masa.[11] El intérprete de cine no deja de estar consciente de esto ni por un instante. Al estar ante el sistema de aparatos, sabe que en última instancia con quien tiene que vérselas es‡ con la masa. Es esta masa la que habrá de supervisarlo. Y ella, precisamente, no es visible, no está presente mientras él cum-

* En A forma parte de la tesis 11; en D lleva el número X.

† En A, esta frase se completa así: "del hombre romántico ante su imagen en el espejo —que, como se sabe, era un motivo preferido de Jean Paul—.

‡ En D, este párrafo continúa así:

"...'con el público: el público de los consumidores que conforman el mercado. Ese mercado en el que entra no sólo con su fuerza de trabajo sino toda su corporeidad, con alma y corazón, es para él, en el momento del desempeño que le corresponde, tan poco aprehensible como lo es para cualquier otro producto elaborado en una fábrica. ¿No tiene este hecho su parte en el embarazo, en el nuevo tipo de pánico que, según Pirandello, se abate sobre el intérprete ante el sistema de aparatos? A la contracción del aura, el cine responde con una construcción artificial de la '*personality*' fuera de los estudios. El culto de las estrellas, promovido por el capital

ple el desempeño artístico que ella supervisará. La invisibilidad de la masa incrementa la autoridad de la supervisión. No debe olvidarse, sin embargo, que la valoración política de esta supervisión se hará esperar hasta que el cine haya sido liberado de las cadenas de su explotación capitalista. Porque, a causa del capital invertido en el cine, las oportunidades revolucionarias de esta supervisión se encuentran convertidas en contrarrevolucionarias. No es sólo que el culto a las estrellas promovido por él conserve aquella magia de la personalidad —misma que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil—; también su complemento, el culto del público, fomenta por su parte aquella constitución corrupta de la masa que el fascismo intenta poner en lugar de la que proviene de su conciencia de clase.[12]

invertido en el cine, conserva aquella magia de la personalidad que ya hace mucho no consiste en otra cosa que en el brillo dudoso de su carácter mercantil. Mientras sea el capital el que ponga la pauta, al cine de hoy no se le podrá reconocer otro mérito revolucionario que el de haber impulsado una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte. No negamos que, más allá de eso, en casos especiales el cine actual puede impulsar una crítica revolucionaria de las condiciones sociales o incluso del sistema de propiedad. Pero así como la investigación no pone el énfasis en ello, tampoco lo pone la producción cinematográfica de Europa occidental".

XIII*

Derecho a ser filmado

Tal como sucede con la técnica del deporte, la técnica del cine implica que todo el que presencia los desempeños exhibidos por ella lo hace en calidad de semiexperto. Para detectar esta vinculación basta con oír cómo discuten los repartidores de periódicos, apoyados en sus bicicletas, los resultados de una carrera ciclista.† En el caso del cine, el noticiero semanal demuestra con toda claridad que cualquier persona puede encontrase en la situación de ser filmada. Pero no sólo se trata de esta posibilidad; *todo hombre de hoy tiene derecho a ser filmado.* La mejor manera de precisar en qué consiste este derecho es echar una mirada sobre la situación histórica de la literatura actual. Durante siglos, en la literatura las cosas se daban de tal manera, que un reducido número de escritores se encontraba frente a un número de lectores muchos miles de veces mayor. Pero a finales del siglo pasado se presentó un cambio. La expansión creciente de la prensa puso a disposición

* En D forma parte de la tesis X.

† En D, este pasaje continúa:

"No por nada los editores de periódicos organizan competencias ciclísticas entre sus repartidores. El interés que despiertan en ellos es grande puesto que el vencedor tiene la oportunidad de ascender de repartidor a corredor de carreras. Así, por ejemplo, el noticiero semanal da a cualquiera la oportunidad de ascender de simple peatón a extra de cine; de manera parecida puede incluso verse incluido en una obra de arte –piénsese en *Tres canciones por Lenin*, de Wertov, o en *Borinage*, de Iven–".

de los lectores órganos locales siempre nuevos de expresión política, religiosa, científica y profesional. Fue así que una parte creciente de los lectores pasó a contarse también —aunque fuera sólo ocasionalmente— entre quienes escribían. Comenzó con el "buzón" que abrió para ellos la prensa diaria, y para nuestros días la situación es tal, que no hay apenas un europeo que se encuentre en el proceso de trabajo que no pueda encontrar, en principio, en algún lugar, la oportunidad de publicar una experiencia laboral, un reclamo, un reportaje o algo parecido. Con ello, la distinción entre autor y público se encuentra a punto de perder su carácter fundamental; se convierte en una distinción funcional que se reparte en cada caso de una manera u otra. El lector está en todo momento listo para convertirse en alguien que escribe. El haberse vuelto experto, para bien o para mal, en un proceso de trabajo extremadamente especializado —aunque no lo fuera más que en una operación menor— le ha valido una entrada a la autoría. El trabajo mismo toma la palabra.* Y su exposición en palabras forma parte de la pericia que es requerida para su ejecución. La competencia literaria no se basa ya en una educación especializada sino en una politécnica; se vuelve así un bien común.† Todo esto puede ser trasladado sin más al cine,

* En D se añade: "en la Unión Soviética".

† En D entra aquí la siguiente nota (21):

"Las técnicas correspondientes pierden su carácter de privilegio. Aldous Huxley escribe: 'Los progresos técnicos han [...] conducido a la vulgaridad [...] La reproductibilidad técnica y la prensa rotativa han permitido la multiplicación impredecible de escritos e imágenes. La educación escolar generalizada y los sueldos relativamente altos han creado un público muy amplio que puede leer y hacerse de material de lectura y material gráfico. Para proporcionar este material se ha establecido una industria considerable. Las dotes artísticas son sin embargo algo sumamente raro; de lo que se sigue [...] que en toda época y en todo lugar, la mayor parte

donde desplazamientos que en el campo de la escritura requirieron siglos se han cumplido en un decenio. Porque en la praxis del cine —sobre todo del ruso— este desplazamiento se ha realizado ya parcialmente. Una parte de los intérpretes que encontramos en el cine ruso no son intérpretes en el sentido en que nosotros lo entendemos, sino gente que se autoexhibe y en primer lugar, por cierto, en su proceso de trabajo.

de la producción artística ha sido de bajo valor. Hoy en día, el porcentaje de los descalificados para la producción artística global es mayor que nunca antes [...] Estamos aquí ante un simple problema aritmético. A lo largo del siglo pasado, la población de Europa occidental aumentó a algo más del doble. El material de lectura y formación ha crecido sin embargo, en un cálculo aproximado, en proporción de 1 a 20, tal vez a 50 o incluso a 100. Si una población de *x* millones tiene *n* talentos artísticos, otra de 2*x* millones tendrá probablemente 2*n* talentos artísticos. Ahora bien, la situación puede resumirse así: si hace 100 años se publicaba una página impresa con material de lectura y formación, hoy en día se publican 20, cuando no 100 páginas del mismo tipo. Si, por otra parte, hace 100 años existía un talento artístico, hoy existen dos en su lugar. Concedo que hoy, como resultado de la educación generalizada, un gran número de talentos virtuales, que antes no podían desarrollarse, pueden volverse productivos. Supongamos entonces [...] que 3 o incluso 4 talentos artísticos de hoy corresponden al talento artístico de antes. De todos modos sigue siendo indudable que el consumo de materiales de lectura y formación ha rebasado ampliamente la producción natural de escritores dotados y de dibujantes dotados. Con el material audible no sucede otra cosa. La prosperidad, el gramófono y la radio han dado vida a un público cuyo consumo de material audible está fuera de toda proporción respecto del crecimiento de la población y, en esa medida, del crecimiento normal de número de músicos talentosos. Resulta, entonces, que en todas las artes, hablando lo mismo en términos absolutos que relativos, la producción de descalificados es mayor de lo que fue antes; y así tendrá que seguir mientras la gente mantenga, como ahora, un consumo desproporcionadamente grande de materiales de lectura y audición (Aldous Huxley, *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) [Traducción de Jules Castier], París, 1935, pp. 273-275). Este modo de ver las cosas obviamente no es progresista".

En Europa occidental la explotación capitalista del cine prohíbe tener en cuenta el derecho legítimo que tiene el hombre de hoy a ser objeto de una reproducción. Por lo demás, también la desocupación lo vuelve prohibitivo puesto que excluye de la producción a grandes masas que tendrían derecho a ser reproducidas ante todo en su proceso de trabajo. En estas condiciones, la industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas. Para lograr este efecto ha puesto en movimiento un enorme aparato publicitario: ha puesto a su servicio la carrera y la vida amorosa de las estrellas, ha organizado consultas populares, ha convocado concursos de belleza.* Todo ello para falsificar, por la vía de la corrupción, el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase. Lo que rige para el fascismo en general rige por ello también en particular para el capital invertido en el cine; con él, una necesidad indispensable de nuevas estructuraciones sociales está siendo explotada secretamente para beneficio de una minoría de propietarios. La expropiación del capital invertido en el cine es por ello una exigencia urgente del proletariado.

* En C, el final de esta tesis es otro:

"Explota así un elemento dialéctico en la formación de la masa: lo que aglomera a las masas espectadoras de las proyecciones es precisamente la aspiración del individuo aislado a ponerse en el lugar del *star*, es decir, a separarse de la masa. La industria cinematográfica juega con este interés completamente privado para corromper el justificado interés original de las masas en el cine".

XIV*

El pintor y el hombre de la cámara

La toma cinematográfica, en especial la del cine sonoro, ofrece una visión que antes hubiera resultado absolutamente inimaginable en todas partes. Presenta un suceso en referencia al cual no existe ya ningún punto de vista capaz de dejar fuera del campo visual del espectador aquellos elementos que no pertenecen al hecho escénico en cuanto tal: el aparato de grabación, la maquinaria de iluminación, el equipo de asistentes, etcétera (a no ser que el enfoque de su pupila coincida con el de la cámara). Este hecho, y éste más que cualquier otro, convierte en superficiales e insignificantes las similitudes que tal vez puedan existir entre una escena en el estudio de filmación y otra en el escenario. El teatro conoce, por principio, la posición desde la cual deja de ser reconocido fácilmente como ilusorio lo que ocurre sobre el escenario. Frente a la escena grabada por el cine, este lugar no existe. Su consistencia ilusoria es una consistencia de segundo grado; es el resultado de la edición. Es decir: *en el estudio cinematográfico el sistema de aparatos ha penetrado tan profundamente en la realidad, que el aspecto puro de ésta, libre de ese cuerpo extraño que sería dicho sistema, es el resultado de un procedimiento especial, a saber: de la grabación mediante un aparato fotográfico enfocado apropiadamente y de su montaje con otras grabaciones del mismo tipo.* La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del aparato se ha vuelto aquí su pre-

* En D, XI.

sencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica.

El mismo estado de cosas que se distingue de esta manera frente al que prevalece en el teatro puede ser confrontado de una manera incluso más notoria frente al de la pintura. En este caso debemos planteamos la siguiente pregunta: ¿qué relación guarda el operador con el pintor? Para responderla, permitámonos una construcción auxiliar basada en el concepto de operador que es usual en cirugía. El cirujano representa uno de los polos de un orden cuyo otro polo lo ocupa el mago. La actitud del mago que cura al enfermo poniendo su mano sobre él es diferente de la del cirujano que practica una intervención en el mismo. El mago mantiene la distancia natural entre él mismo y el paciente o, con más exactitud, la reduce un poco gracias al toque de su mano y la incrementa mucho gracias a su autoridad. El cirujano procede a la inversa: reduce mucho la distancia con el paciente —al penetrar en su interior— y la incrementa sólo un poco en virtud del cuidado con que su mano se mueve entre los órganos. En una palabra, a diferencia del mago (que está todavía en el médico practicante), el cirujano renuncia en el instante decisivo a ponerse de hombre a hombre frente a su enfermo; en lugar de ello se introduce operativamente en él. El mago y el cirujano se comportan, respectivamente, como el pintor y el operador de la cámara. El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio, penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado.* Las imágenes que ambos extraen son enormemente

* En D entra aquí la siguiente nota (22):

"El atrevimiento del camarógrafo es, de hecho, comparable al del operador quirúrgico. En una guía de habilidades específicamente gestuales de

distintas. La del pintor es una imagen total; la del operador de la cámara es una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad. *Si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto del aparato —que él tiene derecho de exigir en la obra de arte— precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato.*

la técnica, Luc Durtain presenta aquellas 'que en la cirugía son indispensables en ciertas intervenciones especialmente difíciles. Elijo como ejemplo un caso de la otorrinolaringología [...]; me refiero a la conocida como el procedimiento de perspectiva endonasal; remito asimismo a las habilidades acrobáticas que la cirugía de la laringe debe completar guiándose por la imagen invertida en el espejo laríngeo; y podría mencionar también la cirugía del oído, que recuerda el trabajo de precisión de un relojero. Qué sucesión ascendente de la acrobacia muscular más sutil no se exige del hombre que quiere reparar o salvar un cuerpo humano; piénsese solamente en la operación de las cataratas en la que, por decirlo así, se entabla un debate entre el acero y ciertas partes casi líquidas del tejido o las decisivas intervenciones intestinales (laparotomía)' (Luc Durtain, "La technique et l'homme", en *Vendredi*, 13 de marzo de 1936, número 19)".

XV*

Recepción de la pintura

La reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma el comportamiento de las masas con el arte. Por ejemplo, de ser el más atrasado a la vista de un Picasso, se convierte en el más adelantado ante un Chaplin, por ejemplo. El comportamiento adelantado se caracteriza aquí por el hecho de que, en él, el placer en la mirada y la vivencia entra en una combinación inmediata y de interioridad con la actitud del dictaminador especializado. Tal combinación es un indicio social importante. En efecto, mientras más disminuye la importancia social de un arte, más se separan en el público —como se observa claramente en el caso de la pintura— la actitud de disfrute y la actitud crítica. Lo convencional es disfrutado sin ninguna crítica; lo verdaderamente nuevo es criticado con repugnancia. No así en el cine.† Y este factor es el decisivo: en ninguna parte como en el cine las reacciones individuales, cuya suma compone la reacción masiva del público, se encuentran condicionadas de entrada por su masificación inminente. Son reacciones que se supervisan al manifestarse. Y la comparación con la pintura sirve una vez más. El cuadro tuvo siempre una señalada preferencia a ser contemplado por uno o por pocos. La contemplación simultánea de cuadros por parte de un público numeroso, tal como aparece en el siglo

* En D, XII.

† En D, en lugar de esta frase, dice: "En el cine coinciden la actitud crítica y la actitud de disfrute por parte del público".

XIX, es un síntoma temprano de la crisis de la pintura, que de ningún modo fue desatada sólo por la fotografía, sino, con relativa independencia de ésta, por las exigencias planteadas por la obra de arte a la masa.

En efecto, el hecho es que la pintura no está en condición de ofrecerse como objeto de una recepción colectiva simultánea, como fue el caso de la arquitectura desde siempre, como lo fue una vez para la épica, como lo es hoy para el cine. Y aunque de este hecho por sí mismo no se puedan sacar conclusiones acerca de la función social de la pintura, de todas maneras constituye un serio obstáculo allí donde la pintura, dadas ciertas circunstancias especiales, y en cierto modo contra su propia naturaleza, se pone ante las masas. En las iglesias y monasterios de la edad media y en las cortes de los principados, hasta fines del siglo XVIII la recepción colectiva de pinturas tuvo lugar de manera gradual y por mediación jerárquica, y no simultáneamente. Y si las cosas han cambiado es porque tal cambio pone de manifiesto el peculiar conflicto en que se ha enredado la pintura a causa de la reproductibilidad técnica de la imagen. Porque, aunque se logró llevarla ante las masas al presentarla en galerías y salones, de todos modos no se encontró una vía por la que las masas hubiesen podido organizarse y supervisarse a sí mismas en una recepción de ese tipo.* Así se explica que el mismo público que reacciona de manera progresista ante una película grotesca se vuelva anticuado ante el surrealismo.

* En A se encuentra aquí esta frase: "Hubieran tenido que llegar al escándalo para expresar manifiestamente su juicio".

En D entra aquí la siguiente nota (23):

"Este modo de ver las cosas puede parecer torpe; pero como lo muestra el gran teórico Leonardo, modos torpes de ver las cosas pueden ser

XVI*

El ratón Mickey

Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no sólo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante.† Al hacer

útiles en su oportunidad. Leonardo compara la pintura con la música en las siguientes palabras: 'La pintura aventaja a la música y sobre ella señorea porque no muere fulminada tras su creación, como la desventurada música [...] Cosa más noble es la que más permanece. Conque la música, que no así ha nacido cuando ya se desvanece, es menos digna que la pintura, que con vidrio dura eternamente' ([Leonardo da Vinci, *Frammenti letterarii e filosofici*] cit. por Fernand Baldensperger, 'Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840', en *Revue de Littérature Comparée*, XV/I, París, 1935, p. 79 [nota 1])".

* En D, XIII.

† En la tesis XIII de D se encuentra aquí el siguiente pasaje, con su nota correspondiente (24):

"Una mirada a la psicología del desempeño ilustra la capacidad de someter a examen que tiene el sistema de aparatos. Una mirada al psicoanálisis ilustra esa capacidad desde otro lado. En efecto, el cine ha enriquecido nuestro mundo de lo significativo con métodos que pueden ilustrarse con los de la teoría freudiana. Un lapsus en una conversación pasaba más o menos inadvertido hace cincuenta años. Que abriera de pronto una perspectiva de profundidad en una conversación que parecía desenvolverse superficialmente, era algo excepcional. Esto ha cambiado desde la *Psicopatología de la vida cotidiana*. Se han aislado y vuelto analizables cosas que antes nadaban confundidas en la amplia corriente de lo percibido. El cine ha tenido como consecuencia una profundización parecida de la percepción en toda la amplitud del mundo de lo significativo, primero en lo que respecta a lo visual y últimamente tam-

ampliaciones del inventario de éste último, al subrayar detalles escondidos de utensilios que nos son familiares, al investigar ambientes banales bajo la conducción genial del lente, el cine incrementa, por un lado, el reconocimiento de las inevitabilidades que rigen nuestra existencia, pero llega, por otro, a asegurarnos un campo de acción inmenso e insospechado. Parecía que nuestras tabernas y avenidas, nuestras oficinas y cuartos amueblados, nuestras estaciones y fábricas nos encer-

bién a lo sonoro. Se trata solamente del otro lado del hecho de que los desempeños presentados por el cine son analizables de manera más exacta y bajo puntos de vista mucho más numerosos que los desempeños representados en pinturas o sobre el escenario teatral. Frente a la pintura, lo que promueve en un desempeño filmado su mayor disposición a ser analizado es la presentación incomparablemente más precisa de la situación. Frente al teatro, la mayor disposición al análisis que tiene el desempeño filmado se debe a que es mayor la capacidad de ser tomado aisladamente. Este hecho —y esta es su principal importancia— trae consigo la tendencia a promover la interpenetración del arte y la ciencia. En efecto, frente a un comportamiento aislado y preparado limpiamente —como un músculo en un cuerpo— dentro de una determinada situación, resulta difícil decidir qué es lo que atrae más fuertemente en él: su valor artístico o su utilidad científica. *Una de las funciones revolucionarias del cine será llevar a que sean reconocidas como idénticas la utilización artística y la científica de la fotografía, mismas que antes se encontraban separadas.* [Nota:] Si buscamos una analogía para esta situación, la pintura del Renacimiento nos ofrece una muy sugerente. También allí nos encontramos con un arte cuyo impulso incomparable y cuya significación no se basan en poca medida en el hecho de que es capaz de integrar una serie de nuevas ciencias o al menos de nuevos datos de la ciencia. Se sirve de la anatomía y la perspectiva, de la matemática, la meteorología y la teoría de los colores. 'Qué hay más lejano de nosotros', escribe Valéry, 'que la extraña exigencia de Leonardo, para quien la pintura era la meta última y la más alta demostración del conocimiento humano, a tal punto, que ella, según él estaba convencido, requería un saber omniabarcante. Él mismo no retrocedía ante análisis teóricos cuya profundidad y precisión nos dejan ahora sin palabras' (Paul Valéry, *Pièces sur l'art, loc. cit*, p. 191, 'Autour de Corot')".

raban sin esperanza; pero llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventura en el amplio espacio de sus ruinas. Con las ampliaciones se expande el espacio; con las tomas en cámara lenta, el movimiento. Y así como con la ampliación no se trata solamente de una simple precisión de algo que "de todas maneras" sólo se ve borrosamente, sino que en ella se muestran más bien conformaciones estructurales completamente nuevas de la materia, así también la cámara lenta no sólo muestra motivos dinámicos ya conocidos, sino que descubre en éstos otros completamente desconocidos "que no surten el efecto de movimientos rápidos que han sido retardados, sino de movimientos diferentes, peculiarmente resbaladizos, flotantes, sobrenaturales."[13] De esta manera se vuelve evidente que una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara. Otra, sobre todo porque, en el lugar del espacio trabajado concientemente por el hombre, aparece otro, trabajado inconscientemente. Si bien no es cosa rara interpretar, aunque sea burdamente, el caminar de una persona, nada se sabe de la actitud de ese alguien en la fracción de segundo en la que aprieta el paso. Si bien nos damos cuenta en general de lo que hacemos cuando tomamos con la mano un encendedor o una cuchara, apenas sabemos algo de lo que se juega en realidad entre la piel y el metal; para no hablar del modo en que ello varía con los diferentes estados de ánimo en que nos encontramos. Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atraparlo, con su magnificarlo y minimizarlo. Sólo gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mis-

mo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente.

Por lo demás, entre estos dos tipos de inconsciente existe la más estrecha de las relaciones, puesto que los diversos aspectos que el aparato de filmación puede sacar de la realidad se encuentran en su mayor parte sólo fuera del espectro normal de las percepciones sensoriales. Muchas de las deformaciones y estereotipos, de las mutaciones y catástrofes que pueden afectar al mundo óptico en las películas lo afectan de hecho en psicosis, en alucinaciones, en sueños. Y así, aquellos modos de obrar de la cámara son otros tantos procedimientos gracias a los cuales la percepción colectiva es capaz de apropiarse de los modos de percepción individuales del psicótico o del soñador. El cine ha abierto una brecha en la antigua verdad heracliteana: los que están despiertos tienen un mundo en común, los que sueñan tienen uno cada uno. Y lo ha hecho, por cierto, mucho menos a través de representaciones del mundo onírico que a través de creaciones de figuras del sueño colectivo, como el ratón Mickey que hoy da la vuelta al mundo.

Cuando uno se da cuenta de las peligrosas tensiones que la tecnificación* y sus secuelas han generado en las grandes masas —tensiones que en estadios críticos adoptan un carácter psicótico—, se llega al reconocimiento de que esta misma tecnificación ha creado la posibilidad de una vacuna psíquica contra tales psicosis masivas mediante determinadas películas en las que un desarrollo forzado de fantasías sádicas o alucinaciones masoquistas es capaz de impedir su natural maduración peligrosa entre las masas. La carcajada colectiva representa

* En C se precisa aquí: "que la técnica racional ha engendrado en el seno de una economía capitalista que es irracional ya desde hace tiempo".

un estallido anticipado y bienhechor de psicosis colectivas de ese tipo. Las colosales cantidades de sucesos grotescos que se consumen en el cine son un agudo indicio de los peligros que amenazan a la humanidad a partir de las represiones que la civilización trae consigo. Las grotescas películas americanas y las películas de Disney producen una voladura terapéutica del inconsciente.[14] Su antecesor fue el "excéntrico". Él fue el primero en sentirse en casa en los nuevos escenarios que surgieron gracias al cine, en estrenarlos. En este contexto, Chaplin tiene su lugar como figura histórica.

XVII*

Dadaísmo

Desde siempre, una de las tareas más importantes del arte ha sido la de generar una demanda a cuya satisfacción plena no le ha llegado la hora todavía.[15] La historia de toda forma artística tiene épocas críticas en las que esta forma presiona en dirección a efectos que sólo podrán alcanzarse, sin que sean forzados, sobre un estándar técnico transformado, es decir, con una nueva forma artística. Las extravagancias y crudezas que resultan de ello, sobre todo en las llamadas épocas de decadencia, surgen en realidad de la parte de esa forma que es la más rica en energía histórica. En este tipo de barbaridades se ha regocijado últimamente el dadaísmo. Apenas ahora es reconocible su impulso: *el dadaísmo intentó generar con los medios de la pintura (o de la literatura, en su caso) los efectos que el público encuentra ahora en el cine.*

Toda producción de una demanda que sea básicamente nueva, innovadora, mandará su disparo más allá de la meta. El dadaísmo hace esto a tal grado, que sacrifica los valores comerciales, tan característicos del cine, en beneficio de intenciones más significativas —que por supuesto no son conscientes para él en la forma aquí descrita—. Los dadaístas daban mucho menos peso a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de recogimiento contemplativo. Esta inutilidad la buscaron en buena medida mediante un envilecimiento radical de sus materiales. Sus poemas son "ensaladas de palabras", contienen giros obscenos y cuanto sea imaginable de basura verbal. Así también sus pin-

* En D, XIV.

turas, sobre las que pegan botones y billetes de tranvía. Lo que alcanzan con tales medios es una destrucción irreverente del aura de sus engendros, a los que imprimen la marca de una reproducción sirviéndose de los medios propios de la producción. Ante un cuadro de Arp o un poema de August Stramm es imposible darse un tiempo para el recogimiento y la ponderación como ante un cuadro de Derain o un poema de Rilke. Frente al recogimiento, que se volvió escuela de comportamiento asocial con la degeneración de la burguesía, aparece la distracción como un tipo de comportamiento social.* En efecto, las manifestaciones dadaístas garantizaban una distracción muy evidente por cuanto ponían a la obra de arte en el centro de un escándalo. Ésta tenía que cumplir sobre todo *una* exigencia: suscitar la irritación pública.

Con los dadaístas, la obra de arte dejó de ser una visión cautivadora o un conjunto de convincente sonidos y se convirtió en un proyectil que se impactaba en el espectador; alcanzó una cualidad táctil.† Favoreció de esta manera la demanda por el cine, cuyo elemento de distracción es igualmente en

* En D entra aquí la siguiente nota (27):

"La figura teológica originaria de este recogimiento es la conciencia de estar a solas con su Dios. En esta conciencia se fortaleció, en la gran época de la burguesía, la libertad para sacudirse la tutela de la Iglesia. En los tiempos de su decadencia, la misma conciencia debió ser el vehículo de la tendencia escondida a apartar de los asuntos de la comunidad esas fuerzas que el individuo moviliza en su trato con Dios".

† En A, en lugar de esta frase, se encuentra el siguiente pasaje: "Con ello estuvo a punto de recobrar para el presente la cualidad táctil que le es indispensable en las grandes épocas de la historia del arte.

"Que todo lo que percibimos, lo que llega a nuestros sentidos, es algo que choca con nosotros —esta fórmula de la percepción onírica, que incluye el aspecto táctil de la percepción artística— fue puesto en vigor de nuevo por el dadaísmo".

primera línea táctil; se basa, en efecto, en el cambio de escenarios y de enfoques que se introducen, golpe tras golpe, en el espectador.[16]* *El cine liberó al efecto de* shock *físico de la envoltura moral en la que el dadaísmo lo mantenía todavía empaquetado.*†

* En D se intercala aquí el siguiente pasaje, con su nota respectiva (28):

"Duhamel, que odia el cine y no ha comprendido nada de su importancia, aunque sí algo de su estructura, asienta este hecho en el siguiente apunte: 'Ya no puedo pensar lo que quiero pensar; las imágenes móviles se han puesto en el lugar de mis pensamientos' (Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, 2a. ed., París, 1930, p. 52)".

† En D, entra aquí la siguiente nota (30):

"Así como para el dadaísmo, también para el cubismo y el futurismo es posible sacar del cine claves importantes. Ambos aparecen como intentos defectuosos, por parte del arte, de dar cuenta a su manera de la penetración de la realidad mediante el sistema de aparatos. Son escuelas que, a diferencia del cine, no emprendieron su intento mediante la utilización del sistema de aparatos en la representación artística de la realidad, sino mediante una especie de amalgama de representación de la realidad y representación del sistema de aparatos. En el caso del cubismo, el papel principal en esta amalgama le corresponde a la premonición de la construcción de este sistema de aparatos como construcción basada en la visión; en el caso del futurismo, a la premonición de los efectos de ese sistema de aparatos, tal como se hacen patentes en el correr apresurado de la película".

XVIII*

Recepción táctil y recepción visual

La masa es en nuestros días la matriz de la que surge renacido todo comportamiento frente a las obras de arte que haya sido usual hasta ahora. La cantidad ha dado un salto y se ha vuelto calidad: *las masas de participantes, ahora mucho más amplias, han dado lugar a una transformación del modo mismo de participar*. El observador no debe equivocarse por el hecho de que este modo de participación adopte de entrada una figura desprestigiada.† Oirá lamentos porque las masas buscan diversión en la obra de arte, mientras que el amante del arte se acerca a ésta con recogimiento. Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción. En este

* En D lleva el número XV.

† D intercala aquí el siguiente pasaje, con su nota correspondiente (31): "No han faltado sin embargo quienes se atienen apasionadamente a este aspecto superficial del asunto. Entre ellos, es Duhamel quien se ha expresado de manera más radical. Lo que le molesta sobre todo en el cine es el tipo de participación que despierta en las masas. Habla del cine como 'una manera de matar el tiempo propia de parias, una diversión para criaturas incultas, miserables, agobiadas por el trabajo, consumidas por sus preocupaciones [...], un espectáculo que no exige ningún tipo de concentración, que no presupone una capacidad de pensar [...], que no enciende ninguna luz en el corazón y que no despierta otra esperanza que la esperanza ridícula de algún día volverse un «*star*» en Los Ángeles'" (Georges Duhamel, *loc. cit*, p. 58). Como se ve, se trata en el fondo del mismo lamento porque las masas buscan entretenimiento mientras que el arte reclama recogimiento. Se trata de un lugar común que resulta cuestionable como base para una investigación acerca del cine".

punto es necesario mirar las cosas más de cerca. Diversión y recogimiento están en una contraposición que puede formularse de la siguiente manera: quien se recoge ante una obra de arte se hunde en ella, entra en la obra como cuenta la leyenda del pintor chino que contemplaba su obra terminada. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella, la baña con su oleaje, la envuelve en su marea. Esto sucede de la manera más evidente con los edificios. La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo. Las leyes de su recepción son de lo más aleccionadoras.

Los edificios acompañan a la humanidad desde su historia originaria. Muchas formas artísticas han surgido y han perecido. La tragedia surge con los griegos para extinguirse con ellos y revivir después de siglos. La épica, cuyo origen está en la juventud de los pueblos, se apaga en Europa con el Renacimiento. La pintura de cuadros es una creación del Medioevo y nada le garantiza una duración ininterrumpida. La necesidad humana de habitación es por el contrario permanente. El arte de construir no ha estado nunca en reposo. Su historia es más prolongada que la de cualquier otro arte y recordar la manera en que realiza su acción es de importancia para cualquier intento de* explicar la relación de las masas con la obra de arte. La recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera visual. Para llegar a un concepto de esta recepción hay que dejar de imaginarla como la que es usual en quienes sienten recogi-

* En A, esta frase termina así: "reconocer la función social de la relación de las masas con la obra de arte".

miento ante ella; en los viajeros ante un edificio famoso, por ejemplo. En el lado de lo táctil no existe un equivalente de lo que es la contemplación en el lado de lo visual. La recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento. Ante la arquitectura, incluso la recepción visual está determinada en gran parte por la última; también ella tiene lugar mucho menos en un atender tenso que en un notar de pasada. Conformada ante la arquitectura, esta recepción alcanza en ciertas circunstancias un valor canónico. Ello se debe a que *las tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana en épocas de inflexión histórica no pueden cumplirse por la vía de la simple visión, es decir, de la contemplación. Se realizan paulatinamente, por acostumbramiento, según las indicaciones de la aprehensión táctil.*

También el distraído puede acostumbrarse. Más aún: que uno sea capaz de realizar ciertas tareas en medio de la distracción demuestra que se le ha vuelto costumbre resolverlas. A través de una distracción como la que puede ofrecer el arte se pone a prueba subrepticiamente en qué medida nuevas tareas se le han vuelto solucionables a la percepción. Además, dado que en el individuo existe la tentación de eludir tales tareas, el arte, allí donde puede movilizar a las masas, se vuelca sobre la más difícil e importante de ellas. Actualmente lo hace en el cine. *La recepción en la distracción, que se hace notar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción,* tiene en el cine su medio de ensayo apropiado.* A esta forma

* En A, esta tesis termina de la siguiente manera:

"tiene en las salas de cine su lugar central. Y aquí, donde el colectivo busca su diversión, no deja de estar la dominante táctil que rige en el reordenamiento de la percepción. Es en la arquitectura en donde está en

de recepción el cine responde con su acción de *shock*.* Y se convierte así, en esta perspectiva, en el referente actual más importante de aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos.

casa originalmente. Pero nada delata más claramente las enormes tensiones de nuestro tiempo que el hecho de que esta dominante táctil esté vigente incluso en lo óptico, que es precisamente lo que ocurre en el cine mediante el efecto de choque de la sucesión de imágenes. De esta manera, también en esta perspectiva, el cine se convierte en el referente actual más importante de aquella doctrina de la percepción que se llamó estética entre los griegos".

* En D, esta tesis continúa así:

"El cine hace retroceder al valor de culto no sólo por el hecho de que pone al público en una actitud examinante, sino también porque esta actitud examinante no incluye un estado de atención dentro de la sala de proyección. El público es un examinador, pero un examinador distraído".

XIX*

Estética de la guerra

La proletarización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos lados de un mismo acontecimiento. El fascismo† intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. Tiene puesta su meta en lograr que las masas alcancen su expresión (pero de ningún modo, por supuesto, su derecho).[17] Las masas tienen un *derecho*‡ a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una *expresión* que consista en la conservación de esas relaciones. *Es por ello que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política.*§ Con D'Annunzio, la decadencia hace su entrada en la vida política; con Marinetti, el futurismo, y con Hitler, la tradición de Schwabing.**

Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra. La guerra, y sólo la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones

* En D lleva el título: "Epílogo".

† En C, en lugar de "fascismo" se halla siempre "Estado totalitario".

‡ En C: "Las masas tienden..."

§ En D, la última frase de este párrafo dice: "A la violación de la masas, a las que el fascismo rebaja en el culto a un caudillo, corresponde la violación de un sistema de aparatos que él pone al servicio de la producción de valores de culto".

** Barrio muniqués conocido por su ambiente entre bohemio y maleante [N. del T.].

de propiedad heredadas. Así se formula el estado de cosas cuando se lo hace desde la política. Cuando se lo hace desde la técnica, se formula de la siguiente manera: sólo la guerra* vuelve posible movilizar el conjunto los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad. Por supuesto que los fascistas, en su apología de la guerra, no se sirven de *estos* argumentos; pero una mirada sobre tal apología es de todos modos ilustrativa. En el manifiesto de Marinetti con motivo de la guerra colonial en Etiopía se lee: "Desde hace veintisiete años, nosotros, los futuristas, nos hemos expresado contra la calificación de la guerra como antiestética [...] De acuerdo con ello reconocemos: [...] la guerra es bella porque, gracias a las máscaras antigás, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrones geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas [...] Poetas y artistas del futurismo, recordad estos principios de una estética de la guerra para que vuestros esfuerzos por alcanzar una nueva poesía y una nueva plástica [...] sean iluminados por ellos".[18]

* En C, en lugar de "guerra", "guerra moderna".

Este manifiesto tiene la ventaja de la claridad. Sus planteamientos merecen ser retomados por la reflexión dialéctica. Para ella, la estética de la guerra actual se presenta de la manera siguiente: cuando la utilización natural de las fuerzas productivas es retenida por el ordenamiento de la propiedad, entonces el incremento de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía tiende hacia una utilización antinatural. Ésta se encuentra en la guerra, cuyas destrucciones aportan la prueba de que la sociedad no estaba madura todavía para convertir a la técnica en un órgano suyo, de que la técnica no estaba todavía suficientemente desarrollada como para dominar las fuerzas sociales elementales. La guerra imperialista, en sus más terroríficos rasgos, está determinada por la discrepancia entre unos medios de producción gigantescos y su utilización insuficiente en el proceso de producción (con otras palabras, por el desempleo y la escasez de *medios de consumo*). *La guerra imperialista es una rebelión de la técnica que vuelca sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural.* En lugar de generadores de energía, despliega sobre el campo la energía humana corporizada en los ejércitos; en lugar del tráfico aéreo, pone el tráfico de proyectiles, y en la guerra química encuentra un medio para eliminar el aura de una manera diferente.

"*Fiat ars, pereat mundus*", dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer, el momento culminante *del "l'art pour l'art"*. La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su

autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. *De esto se trata en la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo* le responde con la politización del arte.*

* En C, en lugar de "El comunismo", dice: "Las fuerzas constructivas de la humanidad..."

NOTAS*

[1] Abel Gance, "Le temps de l'image est venu", en *L'art cinématographique* II, París, 1927, pp. 94–96.

[2] En las obras de cine, la reproductibilidad técnica del producto no es una condición de su propagación masiva que se haga presente desde fuera, como en las obras de la literatura o de la pintura. La reproductibilidad técnica de las obras de cine tiene su base directamente en la técnica de su producción. Ésta no sólo posibilita de la manera más directa la propagación masiva de las obras de cine, sino que la impone abiertamente. La impone, porque la producción de una película es tan costosa, que, por ejemplo, un consumidor que podría permitirse adquirir un cuadro para él solo, no puede permitirse hacer lo mismo con una película. Se ha calculado que, en 1927, para que una película de buena longitud sea rentable necesita llegar a un público de al menos nueve millones. Con el cine sonoro se ha dado por cierto un movimiento regresivo; su público se ha visto confinado a las fronteras lingüísticas. Y ello ha sucedido al mismo tiempo que el fascismo promovía el énfasis en lo nacional. Pero más importante que tomar nota de esta regresión, que por lo demás se ha debilitado en virtud de la técnica de sincronización, es prestar atención a su relación con el fascismo. La simultaneidad de ambos fenómenos tiene su base en la crisis económica. Los mismos trastornos que, mirados en grande, han conducido al intento de conservar con la violencia abierta las relaciones de

* En la versión B, las notas de Walter Benjamin se encuentran a pie de página. En la presente edición han sido 2puestas al final, dado que el pie de las páginas ha debido albergar las anotaciones comparativas de esta versión con las demás.

propiedad, han llevado al capital invertido en el cine y amenazado por la crisis ha forzar los trabajos preparatorios del cine sonoro. La introducción del cine sonoro trajo en seguida un alivio pasajero. Y no sólo porque el cine sonoro llevó nuevamente a las masas a las salas de proyección, sino también porque hizo que nuevos capitales de la industria eléctrica vinieran a sostener al capital invertido en el cine. De esta manera, mirado desde fuera, el cine sonoro vino a fomentar los intereses nacionales; pero, mirado desde dentro, a internacionalizar más que antes la producción cinematográfica.

[3] Esta polaridad no alcanza su justa dimensión en la estética del idealismo, cuyo concepto de belleza la incluye en el fondo como una polaridad no separada (y en consecuencia la excluye como separada). De todos modos, en Hegel se hace presente con toda la claridad que era imaginable dentro de los límites del idealismo. "De imágenes" –dice en sus *Lecciones sobre filosofía de la historia*– "se disponía desde hace tiempo: ya temprano, la devoción necesitó de ellas para sus conmemoraciones. Pero no eran imágenes *bellas* lo que necesitaba; éstas le resultaban incluso molestas. En la imagen bella también está presente algo exterior, cuyo espíritu se dirige al hombre en la medida en que es algo bello; en la conmemoración, en cambio, lo esencial es la relación con una *cosa*, puesto que la devoción en sí misma sólo es una insensibilización del alma, carente de espíritu [...] El arte bello surgió [...] en la propia Iglesia [...] aunque [...] el arte había abandonado ya el principio de la Iglesia" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*, IX, Berlín, 1837, p. 414). También un pasaje de las *Lecciones sobre estética* indica que Hegel notó que aquí había un problema: "Pero, más allá, estamos acostumbrados", dice en estas *Lecciones*, "a venerar las obras de arte como objetos

divinos y a orar ante ellos; la impresión que dan es del tipo meditativo, y lo que ellas conmueven en nosotros requiere someterse a un criterio más elevado" (Hegel, *loc. cit.*, X, I, Berlín, 1835, p. 14).

[4] La meta de las revoluciones es la de acelerar esta adaptación. Revoluciones son reactivaciones del colectivo; más precisamente, intentos de reactivación del colectivo nuevo, históricamente inédito, cuyos órganos están en la segunda técnica. Esta segunda técnica es un sistema en el que el dominio de las fuerzas sociales elementales constituye la precondición del juego con las fuerzas naturales. Así como un niño que aprende a atrapar con la mano la extiende lo mismo hacia la luna que hacia una pelota, así la humanidad, en sus intentos de reactivarse, pone ante sí, junto a las metas que son alcanzables, otras que son por lo pronto utópicas, porque en una revolución no es sólo la segunda técnica la que expresa sus exigencias ante la sociedad. Precisamente gracias a que esta segunda técnica quiere desembocar en la liberación creciente del ser humano de toda sumisión al trabajo es que, por el otro lado, el individuo ve ampliarse indefinidamente su campo de acción. Es un campo de acción en el que no se conoce aún. Pero es en él donde expresa sus exigencias, puesto que mientras el colectivo se apropia más de su segunda técnica, más perceptible se hace para los individuos que lo componen cuán poco de lo que les corresponde les había tocado hasta ahora en el ámbito de la primera. En otras palabras, es el ser humano individual emancipado gracias a la liquidación de la primera técnica el que expresa su exigencia. La segunda técnica no ha asegurado todavía sus primeras conquistas revolucionarias, cuando ya las cuestiones vitales del individuo —el amor, la muerte—, que habían sido enterradas por la primera

técnica, presionan nuevamente en busca de una solución. La obra de Fourier es el primer documento histórico de esta exigencia.

[5] Abel Gance, *loc. cit.*, p. 101.

[6] Séverin-Mars, cit. por Abel Gance, *loc. cit.*, p. 100.

[7] Franz Werfel, "*Ein Sommernachtstraum*. Ein Film von Shakespeare nach Reinhart", en *Neues Wiener Journal*, cit. por LU, 15 de noviembre de 1935.

[8] Luigi Pirandello, *On tourne*, cit. por Léon Pierre-Quint, "Signification du cinéma", en *L'art cinématographique* II, *loc. cit.*, pp. 14–5.

[9] Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*, Berlín 1932, pp. 176–177. Ciertos detalles aparentemente secundarios que apartan al director de cine de las prácticas teatrales ganan, dentro de este contexto, un interés mayor. Tal es el caso del intento de hacer que los actores actúen sin maquillaje, como lo lleva a cabo Dreyer en *Jeanne d'Arc*. Empleó meses para encontrar los cuarenta intérpretes que componen, más o menos, el jurado de herejías. La búsqueda de estos intérpretes se parecía a la que se hace de implementos difíciles de encontrar. Dreyer se tomó el trabajo de evitar que hubiera entre ellos similitudes de edad, de estatura, de fisionomía (*cf.* Maurice Schulz, "Le maquillage", en *L'art cinématographique* VI, París 1929, pp. 65–66). Cuando el actor se convierte en un implemento, no es raro que el implemento tome a su vez la función de actor. Al menos nada de extraño tiene que el cine llegue a la situación de adjudicarle un papel dramático al implemento. En lugar de escoger un ejemplo cualquiera de los innumerables que hay, elijamos uno que tiene una fuerza probatoria especial. El efecto de un reloj funcionante sobre el escenario sólo puede ser perturbador. Sobre el escenario no

se les puede reconocer su papel de medir el tiempo. Incluso en una pieza naturalista, el tiempo astronómico chocaría con el tiempo escénico. En estas condiciones, es de lo más característico del cine emplear sin más, en ciertas ocasiones, una medición del tiempo de acuerdo al reloj. En esto puede reconocerse, con mayor claridad que en otros rasgos, el modo en que, en ciertas condiciones, todo implemento singular puede adoptar funciones decisivas. De aquí no hay más que un paso a la observación de Pudovkin: "Conectar la actuación del intérprete a un objeto y construirla en torno a él es siempre uno de los métodos más poderosos de la composición cinematográfica" (V. Pudovkin, *Filmregie und Filmmanuskript*, Berlín, 1928, p. 126). De este modo el cine es el primer medio artístico que está en capacidad de mostrar cómo la materia interactúa con el hombre. Por ello puede ser un instrumento sobresaliente de la representación materialista.

[10] El significado de la apariencia bella tiene su fundamento en la época de la percepción aurática que se aproxima a su fin. La teoría estética que le corresponde alcanzó su versión más clara en Hegel, para quien la belleza es "presencia fenoménica del espíritu en su figura sensorial inmediata, [...] creada por el espíritu como la figura que le es adecuada" (Hegel, *Werke*, X, 2, Berlín, 1837, p. 121). Es una versión, por cierto, que muestra ya rasgos epigonales. La fórmula hegeliana según la cual el arte le quitaría "lo aparente y engañoso de este mundo malo, pasajero" al "contenido verdadero de los fenómenos" (Hegel, *loc. cit.*, X, 1, p. 13) se ha separado ya del fundamento empírico de esta doctrina, que había sido heredado. Este fundamento es el aura. En cambio, la creación goethiana está todavía llena por completo de la apariencia bella como una realidad aurática. Mignon, Ottilie y Helena

participan de esta realidad. "Lo bello no es ni la envoltura ni el objeto envuelto en ella; es el objeto *en* su envoltura". Esta es la quintaesencia de la visión del arte que tienen lo mismo Goethe que los antiguos. Su decadencia sugiere doblemente que se eche una mirada sobre su origen. Éste se encuentra en la mimesis como hecho originario de toda ocupación artística. El que imita hace lo que hace, pero sólo aparentemente. Y la más vieja de las imitaciones sólo conoce en verdad una sola materia a la que da forma; ésta es la corporeidad de quien realiza la imitación. La danza y el lenguaje, el gesto del cuerpo y el de los labios, son las manifestaciones más tempranas de la mimesis. El que imita hace su cosa aparentemente. Puede decirse también que actúa la cosa. Se topa entonces con la polaridad que impera en la mimesis. En la mimesis duermen, dobladas estrechamente la una en la otra, como las hojas de un cogollo, ambos lados del arte: apariencia y juego. Por cierto el dialéctico sólo puede encontrar interés en esta polaridad cuado ella cumple un papel histórico. Y este es el caso, en efecto, pues este papel está determinado por la confrontación histórico–universal entre la primera técnica y la segunda. La apariencia es, en efecto, el esquema más escondido y con ello también el más constante de todos los procedimientos mágicos de la primera técnica; el juego, el depósito inagotable de todos los modos experimentales de proceder propios de la segunda técnica. Ni el concepto de apariencia ni el de juego son ajenos a la estética heredada y, en la medida en que el par de conceptos valor de culto y valor de exhibición se encuentra encerrado en el par de conceptos anterior, no dice nada nuevo. Esto cambia de golpe, sin embargo, en cuanto estos conceptos abandonan su indiferencia ante la historia y conducen así a un entendimiento práctico.

Éste dice: lo que resulta del marchitarse de la apariencia, de la decadencia del aura, es un inmenso acrecentamiento del campo de acción. El campo de acción más amplio se ha abierto en el cine. En él, el factor apariencia ha cedido completamente el campo al factor juego. Con ello, las posiciones que había ganado la fotografía frente al valor de culto se han afirmado de manera formidable. En el cine, el factor apariencia ha cedido su lugar al factor juego, que está en alianza con la segunda técnica. Hace poco, Ramuz ha captado esta alianza en una formulación que, bajo el aspecto de una metáfora, da perfectamente en el blanco. Ramuz dice: "Vivimos actualmente un proceso fascinante. Las distintas ciencias que han trabajado hasta ahora cada una para sí misma en una determinada área comienzan a converger en su objeto y a unificarse en una sola: química, física y mecánica se ensamblan. Es como si presenciáramos hoy como testigos la terminación acelerada de un *puzzle* en el que la colocación de los primeros fragmentos ha tomado varios milenios, mientras los últimos, guiándose por sus siluetas, están a punto de encontrarse los unos con los otros para admiración de los espectadores" (Charles Ferdinand Ramuz, "Paysan, nature" en *Mesure,* núm. 4, octubre de 1935). En estas palabras se expresa de manera insuperable el factor juego, propio de la segunda técnica, que es el que fortalece al arte.

[11] También en la política es notoria la transformación debida a la técnica de reproducción que puede constatarse aquí en el modo de la exhibición. *La crisis de las democracias puede entenderse como una crisis de las condiciones de exhibición del hombre político.* Las democracias exhiben a los políticos de modo inmediato, en su propia persona, y lo hacen ante los representantes. El parlamento es su público. Con las

innovaciones del aparato de recepción y grabación, que permiten al locutor ser primero oído y poco después visto ilimitadamente por un gran número de personas mientras habla, la exhibición del hombre político ante ese aparato pasa a primer plano. Los parlamentos se vacían junto con los teatros. La radio y el cine no sólo transforman la función del intérprete profesional, sino igualmente la función de aquel que, como lo hace el hombre político, se interpreta a sí mismo ante estos medios. El sentido de esta transformación es el mismo en el intérprete del cine que en el político, más allá de la diferencia de sus tareas especiales: persigue la exhibición de determinados desempeños que ahora son comprobables e incluso asumibles, bajo ciertas condiciones sociales, como aquellos que el deporte promovió antes bajo ciertas condiciones naturales. De ello resulta una nueva clase de selección, una selección ante el aparato, de la que salen triunfadores el campeón, la estrella y el dictador.

[12] Dicho sea de paso, la conciencia de clase proletaria, que es la de mayor claridad, transforma radicalmente la estructura de la masa proletaria. El proletariado que tiene conciencia de clase sólo consiste en una masa compacta, cuando es visto desde afuera, en la representación que de él tienen sus opresores. En verdad, en el momento en que asume su lucha de liberación, su masa aparentemente compacta se ha fundido ya; deja de estar dominada por simples reacciones y pasa a la acción. La fusión de las masas proletarias es obra de la solidaridad. En la solidaridad de la lucha proletaria se elimina la oposición muerta, no dialéctica, entre individuo y masa; es una oposición que no existe entre camaradas. En consecuencia, por más decisiva que sea la masa para el líder revolucionario, el mayor logro de éste no consiste en atraer las masas hacia sí,

sino en el dejarse involucrar una y otra vez en ellas para ser una y otra vez para ellas uno más entre cientos de miles. La lucha de clases funde la masa compacta de los proletarios; pero esa misma lucha comprime en cambio la masa de los pequeñoburgueses. La masa como una realidad impenetrable y compacta, tal como Le Bon y otros la han hecho objeto de su "psicología de masas", es la masa pequeñoburguesa. La pequeña burguesía no es una clase; de hecho, no es otra cosa que una masa que se vuelve cada vez más compacta a medida que aumenta la presión a la que está sometida en medio de las dos clases enemigas: la burguesía y el proletariado. En *esta* masa ese momento emocional del que se habla en la psicología de masas es en efecto determinante. Por eso precisamente esta masa compacta, con sus reacciones inmediatas, es todo lo contrario de los grupos proletarios y sus acciones, que se encuentran mediados por una tarea, por más transitoria que ésta sea. Es así como las manifestaciones de la masa compacta poseen siempre un rasgo pánico, sea que den expresión al entusiasmo guerrero, al odio antisemita o al instinto de conservación. Una vez aclarada la diferencia entre la masa compacta o pequeñoburguesa y la masa proletaria o dotada de conciencia de clase, también queda claro el sentido operativo de ambas. Dicho de manera gráfica, esta diferenciación se justifica de la mejor manera en aquellos casos, nada raros por cierto, en los que, dada una situación revolucionaria, algo que originalmente sólo fueron excesos de una masa compacta se convierte, pasados tal vez sólo unos cuantos segundos, en la acción revolucionaria de una clase. Lo peculiar de tales procesos verdaderamente históricos consiste en que la reacción de una masa compacta despierta en la misma una conmoción que la pone en fusión y le permite descubrirse a sí

misma como una conjunción de grupos dotados de conciencia de clase. Lo que un proceso concreto de este tipo contiene en un plazo concentrado no es otra cosa que aquello que en el lenguaje de los estrategas comunistas se llama "ganarse a la pequeña burguesía". Para ellos, el esclarecimiento de este proceso es interesante también en otro sentido. Porque no hay duda de que la ambivalencia del concepto de masa ha permitido ciertas referencias al estado de ánimo de las mismas, usuales en la prensa revolucionaria de Alemania, que han promovido ilusiones finalmente nefastas para el proletariado alemán. El fascismo, en cambio, entendiéndolas o no, ha sabido sacar excelente provecho de estas leyes. Sabe que mientras más compactas son las masas que pone en pie, mayor es la oportunidad de que sus reacciones sean determinadas por los instintos contrarrevolucionarios de la pequeña burguesía. El proletariado, por su parte, prepara una sociedad en la que ya no se darán las condiciones, ni objetivas ni subjetivas, para la formación de masas.

[13] Rudolf Arnheim, *loc. cit.*, p. 138.

[14] Por cierto, un análisis omniabarcante de estas películas no debería callar su sentido contradictorio. Tendría que partir del sentido contradictorio de aquellos hechos que son lo mismo cómicos que espantosos. Comicidad y espanto van estrechamente juntos, como lo muestran las reacciones de los niños. Y, ante determinados hechos, ¿por qué habría de estar prohibido preguntar cuál de las reacciones, en un caso dado, es la más humana? Varias de las últimas películas con el ratón Mickey representan un hecho que parece justificar esta pregunta. (Su tétrico "fuego mágico", para el que la película en color ha creado las premisas técnicas, subraya un rasgo que actuaba hasta ahora sólo de manera oculta y muestra la faci-

lidad con que el fascismo se apropia de las innovaciones "revolucionarias" en este campo.) Lo que se muestra a la luz de las últimas películas de Disney se insinúa ya de hecho en otras anteriores: la tendencia a aceptar la bestialidad y el acto violento como fenómenos colaterales de la existencia. Con ello se recupera una vieja tradición que es todo menos digna de confianza, la que se inicia con los *hooligans* danzantes que encontramos en las representaciones medievales de los pogromos y se continúa de manera imprecisa y pálida en el "populacho andrajoso" de los cuentos de Grimm.

[15] "La obra de arte, dice André Breton, sólo tiene valor en la medida en que tiembla atravesada por reflejos del futuro". De hecho, toda forma artística desarrollada se encuentra en el punto de intersección de tres líneas de desarrollo. En efecto, la técnica trabaja en la dirección de una determinada forma artística. Antes de que apareciera el cine había folletos cuyas imágenes, a una presión del pulgar, pasaban volando para presentarnos una pelea de box o un partido de tenis; en los bazares había dispositivos automáticos cuya sucesión de imágenes se mantenía en movimiento al hacer girar una manivela. En segundo lugar, las formas artísticas heredadas, en cierta fase de su desarrollo, trabajan esforzadamente para alcanzar efectos que más tarde las nuevas formas artísticas logran fácilmente. Antes de que el cine se generalizara, los dadaístas intentaron con sus "eventos" introducir una cierta conmoción en el público, la misma que un Chaplin alcanzaría después de manera más natural. En tercer lugar, ciertas transformaciones sociales, a menudo invisibles, trabajan en dirección a una transformación de la recepción que sólo será aprovechada por la nueva forma artística. Antes de que el cine comenzara a construir su público, ya se reunía un público para recibir las imá-

genes del *Kaiserpanorama* (que habían dejado de ser inmóviles). Era un público que se encontraba ante un biombo al que se le habían incrustado varios estereoscopios, uno para cada uno de los participantes. Ante estos estereoscopios aparecían automáticamente imágenes singulares que se detenían por un instante para dejar en seguida el lugar a otras. Con medios similares a éste debió trabajar Edison cuando —antes de que se conociera la pantalla y el procedimiento de la proyección— mostró la primera película a un pequeño público que debía mirar en el aparato dentro del que corría la sucesión de imágenes. Dicho sea de paso, en el *Kaiserpanorama* se expresa de manera especialmente clara esta dialéctica del desarrollo. Ante los estereoscopios de este efímero ingenio, poco antes de que el cine hiciera de la observación de imágenes un hecho colectivo, la observación de las mismas por parte de un individuo singular vuelve una vez más a tener la aguda vigencia que tuvo hace tiempo en la contemplación de la imagen de Dios por parte de los sacerdotes en la *cella*.

[16] Compárese el lienzo de la pantalla sobre el que se proyecta la película con aquel en el que se encuentra una pintura. Sobre la una, la imagen se transforma; sobre la otra, no. Esta última invita a la contemplación a quien la mira; ante ella, éste puede entregarse a su serie de asociaciones. Ante una toma cinematográfica no puede hacerlo. Apenas la ha captado con el ojo cuando ella ya se ha transformado. No hay cómo fijarla. La deriva asociativa de quien la observa se interrumpe en seguida por su transformación. Sobre esto descansa el efecto de *shock* que hay en el cine que, como todo efecto de este tipo, reclama ser captado mediante una presencia de espíritu potenciada. *El cine es la forma artística que corresponde al acentuado peligro de muerte en que viven los hom-*

bres de hoy. Corresponde a transformaciones profundas del aparato perceptivo –transformaciones como las que, en la escala de la existencia privada, las vive todo peatón en el tráfico de la gran ciudad; como las que, en escala de la historia mundial, las vive todo el que lucha en contra del orden social actual. [En C, la nota termina: "todo hombre resuelto a luchar por un orden verdaderamente humano". En D: "todo ciudadano de hoy".]

[17] En esto hay un hecho técnico de importancia, considerando especialmente los noticieros semanales, cuya importancia propagandística apenas puede ser exagerada. *La reproducción masiva favorece de manera especial la reproducción de las masas*. En las grandes paradas festivas, en las concentraciones gigantescas, en los actos masivos de orden deportivo y en la guerra –que alimentan todas ellas al aparato de filmación– la masa se mira a sí misma cara a cara. Este hecho, cuyo alcance no necesita resaltarse, está en estrecha conexión con el desarrollo de la técnica de grabación y reproducción. Los movimientos de masa se representan por lo general más claramente ante el aparato que ante la mirada. Muchedumbres de cientos de miles se dejan captar de mejor manera si es a vuelo de pájaro. Y si esta perspectiva es también accesible para el ojo humano como lo es para el aparato, de todas maneras la imagen que el ojo saca de ella no puede someterse a una ampliación, como sí lo puede la imagen grabada. Lo que quiere decir que los movimientos de masas, y entre ellos la guerra en primer lugar, representan una forma del comportamiento humano que se corresponde de manera muy especial con el sistema de aparatos.

[18] Cit. en *La Stampa Torino*.

APÉNDICE

Fragmentos del manuscrito no incluidos por Benjamin en el Urtext*

1

Tesis provisionales

1) La reproductibilidad técnica de la obra de arte conduce al remontaje de la misma.
2) La reproductibilidad técnica de la obra de arte conduce a la actualización de la misma.
3) La reproductibilidad técnica de la obra de arte conduce a su literaturización [palabra tachada, en su lugar:] politización.
4) La reproductibilidad técnica de la obra de arte conduce al desgaste de la misma.
5) La reproductibilidad técnica de la obra de arte crea para sí misma el grado óptimo de sus posibilidades de trabajo en el cine.
6) La reproductibilidad técnica de la obra de arte hace de ésta un objeto de diversión.
7) La reproductibilidad técnica de la obra de arte agudiza la lucha por la existencia entre las obras de arte de épocas pasadas.
8) La reproductibilidad técnica de la obra de arte transforma la relación de las masas con el arte; la misma masa que de ser

* Estos pasajes han sido tomados de W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, tomo I-3, pp. 1039-1051, y tomo VII-2, pp. 665-668.

de lo más retardataria ante la pintura, por ejemplo, pasa a lo contrario, a ser la más avanzada ante el cine de comedia, por ejemplo. [Esta tesis 8 está tachada.]

2

La vida de las masas ha sido desde siempre decisiva para el rostro de la historia. Pero esto: que las masas hagan, expresa de manera consciente, y como si fueran los músculos de ese rostro, la mímica del mismo, es un fenómeno completamente nuevo. Es un fenómeno que se hace patente de muchas maneras, y de una especialmente severa en lo que respecta al arte.

Entre todas las artes, el teatro es la menos abierta a la reproducción mecánica, es decir, a la estandarización; por ello las masas se apartan de él. En perspectiva histórica, tal vez lo más importante de la obra de Brecht sea su producción dramática, ya que ésta le permite al teatro adoptar su forma más reducida, más despierta y sencilla, la forma en que es capaz de soportar el invierno.

3

El aparecimiento masivo de bienes cuyo valor estuvo antes conectado en buena parte con su aislamiento no es un fenómeno que se limite el campo del arte. Y no vale la pena referirse a la producción de mercancías donde, por supuesto, este fenómeno se hizo evidente en primer lugar. Más importante es subrayar que no se limita al círculo de los bienes lo mismo naturales que estéticos, sino que se impone igualmente en los bienes de orden moral. Nietzsche anunciaba una medida de valor moral propia para cadauno de los individuos. Esta pers-

pectiva está fuera de actualidad; resulta estéril bajo las condiciones sociales dadas. Bajo éstas, el estandard moral es determinante para juzgar a un individuo. Es irrebatible que al individuo hay que juzgarlo de acuerdo con su función en la sociedad. El concepto de un estandard moral apunta más allá de esa perspectiva. Esa es su ventaja. En efecto, allí donde la capacidad de ser ejemplar era una exigencia moral, el presente exige la capacidad de ser reproducido. Sólo reconoce como correctos y adecuados a un fin aquellos modos de pensamiento y acción que, además de su ejemplaridad, demuestran una capacidad de ser aprendidos. Una exigencia que va más allá de la capacidad de ser aprendido ilimitadamente por muchos individuos. Más bien se exige de ellos la capacidad de ser aprendidos directamente por las masas y por cada individuo dentro de ellas. La reproducción de manera masiva de las obras de arte no está así interconectada solamente con la producción masiva de productos industriales, sino también con la reproducción masiva de actitudes y desempeños humanos. Dejar de lado estas interconexiones implica privarse de todo medio para determinar la función actual del arte.

4

Para el concepto de una segunda naturaleza: que esta segunda naturaleza siempre estuvo allí, pero que antes no se diferenciaba de la primera y que sólo se volvió segunda cuando la primera se conformó en su seno. Sobre los intentos de retrotraer esta primera naturaleza a la segunda, la que dejó gestarse a partir suyo a la primera: "*Blut und Boden*" [sangre y suelo]. Frente a esto es necesario hacer patente la forma lúdi-

ca de la segunda naturaleza: contraponer el buen humor del comunismo a la seriedad del fascismo. La imagen de Ramuz.

5

La insistencia "apasionada" de las masas de hoy en "acercarse" las cosas debe ser sólo el otro lado de la sensación de enajenación que la vida actual despierta en el hombre no sólo ante sí mismo sino ante las cosas.

6

La historia del arte es una historia de profecías. Sólo puede escribirse desde el punto de vista de la actualidad presente, inmediata; pues cada época posee una posibilidad nueva, propia de ella y no heredable, de interpretar las profecías que el arte de épocas pasadas retuvo precisamente para ella.

La tarea más importante de la historia del arte está en descifrar en las grandes obras de arte del pasado las profecías que están vigentes en la época de su propia redacción.

Para el futuro —en efecto—, y no siempre para el más próximo, nunca para uno que esté determinado del todo. No hay, más bien, nada más cambiante en la obra de arte que este espacio del futuro, oscuro y en ebullición, del que aquellas profecías que separan a las obras animadas de aquellas malogradas, nunca una sola sino siempre una serie, aunque intermitente, se hace presente a lo largo de los siglos. Pero ciertas condiciones deben madurar para que esta profecía se vuelva aprehensible, condiciones a las que la obra de arte se adelantó, a veces siglos enteros, a veces sólo unos cuantos años. Son, por un lado, determinadas transformaciones so-

ciales, que alteran la función del arte; en segundo lugar, ciertas invenciones mecánicas.

7

El agente más seguro del triunfo de lo nuevo es el aburrimiento con lo viejo.

8

Dos funciones del arte: 1) Familiarizar a la humanidad con ciertas imágenes antes de que lleguen a la conciencia las metas en cuya persecución surgen imágenes de ese tipo. 2) Ayudar a que se afirmen como tales en el mundo de las imágenes ciertas tendencias sociales cuya realización en el hombre mismo sería destructiva.

9

La técnica liberada implica el dominio sobre las fuerzas sociales elementales como condición del dominio sobre las naturales. (En las épocas arcaicas se da la relación inversa: el dominio de las fuerzas naturales implica el dominio de ciertas fuerzas sociales elementales.)

10

El arte es una propuesta de mejoramiento dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un "mostrarle cómo". El arte es, con otras palabras, una mimesis perfeccionada.

11

Es necesario subrayar del modo más enfático que, al poner a la capacidad de ser exhibido como el tema más importante del examen calificador, el cine mide el ámbito global de los modos de comportamiento humano respecto de un sistema de aparatos, y que lo hace de la misma manera en que se mide el rendimiento productivo del trabajador industrial en las fábricas. Con ello, el arte comprueba que los objetos que reúne en torno del polo del valor de exhibición son en principio tan ilimitados como los que se juntan en torno al polo de su valor de culto.

12

La primera técnica excluía la experiencia independiente del individuo. Toda experiencia mágica de la naturaleza era colectiva. El primer esbozo de una experiencia individual tiene lugar en el juego. De ella se desarrolla entonces la experiencia científica. Las primeras experiencias científicas acontecen bajo la protección del juego que no compromete. Esta experiencia es entonces la que, en un proceso milenario, lleva a la desaparición de la idea, y tal vez también de la realidad, de aquella naturaleza a la que correspondía la primera técnica.

13

Elementos lúdicos del nuevo arte: futurismo, música atonal, *poésie pure*, novela detectivesca, cine.

14

Si el aura está en las primeras fotografías, ¿cómo es que no está también en el cine?

15

[Sobre la cita de Aldous Huxley en la nota 41:]
No puede señalarse de manera más convincente la necesidad de proteger al arte del terrible proceso de decadencia que lo amenaza mediante la más estrecha conexión con elementos didácticos, informativos, políticos.

No puede señalarse de manera más convincente la necesidad de sacar al arte de su dependencia respecto del "talento" mediante la más estrecha conexión con elementos didácticos, informativos, políticos.

16

También el distraído puede acostumbrarse; especialmente él. Recepción táctil y y distracción no se excluyen. El automovilista que está "en otra parte" con sus pensamientos –por ejemplo, en su motor averiado– se acostumbrará mejor a la forma moderna de los garages que el historiador del arte, que se afana sólo en desentrañar su estilo. La recepción en la diversión, que se vuelve cada vez más notable en prácticamente todos los campos artísticos, es el síntoma de una refuncionalización decisiva del aparato perceptivo humano, que se ve ante tareas que sólo pueden resolverse de manera colectiva. Al mismo tiempo, es un síntoma de una importancia creciente de la percepción táctil, que avanza hacia las demás artes, saliendo de la arquitectura, a la que pertenece originalmente. El caso es muy notable en la música, en la que un elemento

esencial de su desarrollo más reciente, el jazz, tuvo su agente más importante en la música bailable. Menos evidente pero con alcances no menores se hace presente esta tendencia en el cine, que, mediante el efecto de *shock* de su sucesión de imágenes, lleva un elemento táctil a lo visual.

17

Caracterización de la estructura especial del trabajo: no aplica el método de la dialéctica materialista a un objeto histórico *cualquiera,* sino que lo desarrolla sobre aquel objeto que —en el campo de las artes— está en simultaneidad con él. Es la diferencia con Plejanov y Mehring.

18

De ninguna manera el trabajo se pone como tarea ofrecer los prolegómenos de una historia del arte. Se esfuerza más bien, en primer lugar, por preparar las vías para una crítica del concepto de arte que hemos recibido del siglo XIX. Se intentará mostrar que este concepto trae la marca de la ideología. Hay que ubicar su carácter ideológico en la abstracción con la que define el arte en general, y sin tener en cuenta su construcción histórica, a partir de representaciones mágicas. El carácter ideológico, es decir, engañoso de esta representación abstracta y mágica del arte se comprueba de una doble manera: primero, mediante su confrontación con el arte contemporáneo, cuyo representante es el cine; en segundo lugar, mediante su confrontación con el arte de los tiempos arcaicos, realmente dirigido a la magia. El resultado de esta segunda confrontación podría resumirse de la siguiente manera: que la concepción del arte se vuelve más mística mientras

más se aparta el arte de la utilidad mágica auténtica; en cambio, que mientras mayor es esta utilidad mágica (y en los tiempos arcaicos lo es en grado sumo) más a–mística es la concepción del arte.

19

Tal vez pueda decirse que la reproductibilidad técnica del objeto artístico conduce directamente a una crisis de la belleza y traer como ilustración una observación de Huxley, bajo el riesgo de extenderla más allá del campo de las artesanías, del que proviene. "Copiado en millones de ejemplares, dice Huxley, el más bello de los objetos se vuelve feo" (*op. cit.*, p. 278).

20

La producción fílmica tiene gran importancia en la eliminación de la diferencia entre trabajo espiritual y trabajo manual. Las leyes de la interpretación cinematográfica exigen del intérprete la más absoluta sensorialización de los reflejos y las reacciones espirituales; por otro lado, exige de los operadores desempeños de lo más espiritualizados. "La división del trabajo aparece en el instante en que aparece una diferencia entre trabajo corporal y trabajo espiritual". Si este reconocimiento de la *Ideología alemana* es adecuado, nada favorece más una eliminación de la división del trabajo en general y el desarrollo de una formación politécnica de la humanidad que la disminución de la diferencia entre trabajo corporal y trabajo espiritual. Podemos observar actualmente este hecho en ciertos campos de la producción, y de manera especialmente clara en la producción fílmica.

21

Por lo demás, en las revoluciones surge una voluntad utópica de otro tipo. Pues a más de la utopía de la segunda naturaleza hay también otra, de la primera naturaleza. Aquélla está más cerca de realizarse que ésta. Cuanto más se amplíe el desarrollo de la humanidad, más abiertamente retrocederán las utopías referidas a la primera naturaleza (en especial al cuerpo humano) frente a las que atañen a la sociedad y a la técnica; aunque se trate, como es obvio, de un retraso provisional. Los problemas de la segunda naturaleza, los sociales y los técnicos, estarán ya muy cerca de su solución cuando los primeros —el amor y la muerte— comiencen apenas a esbozarse. Es algo que algunas mentes de la revolución burguesa, y curiosamente de las más audaces, no quisieron aceptar. Sade y Fourier se proponían una realización inmediata de la vida dichosa. Un lado de la utopía que en Rusia, en cambio, pasa ahora a un segundo plano. En compensación, la planificación de la existencia colectiva se conecta con una planificación técnica cuya medida es de alcance planetario. (No es casual que las expediciones al Antártico y a la estratosfera se encuentren entre las primeras grandes acciones de la Unión Soviética pacificada.) Si, dentro de este contexto, se presta oído a la consigna "*Blut und Boden*" [sangre y suelo], el fascismo aparece en seguida con su intento de desvirtuar ambas utopías. Con "sangre", se vuelve contra la utopía de la primera naturaleza; la medicina que prescribe es un lugar de enfrentamiento de todos los microbios. Con "suelo", se dirige contra la utopía de la segunda naturaleza, y su realización sería el privilegio de aquel tipo de hombre que cuando sube a la estratosfera es para echar bombas desde allí.

22

Éste [el origen de la visión antigua del arte] se encuentra en la mimesis como fenómeno originario de toda actividad artística. El que imita hace que una cosa se vuelva aparente. El imitar más primitivo conoce un único material con el que crea sus formas: el propio cuerpo del que imita. El lenguaje y la danza (el gesto de los labios y el del cuerpo) son las primeras manifestaciones de la mimesis. El que imita hace que una cosa se vuelva presente. Se puede decir también que él juega [*spielt*] a ser la cosa: con ello se toca la polaridad que se encuentra en el fondo de la mimesis.

23

Las revoluciones son vitalizaciones [*innervationen*] de la colectividad, intentos de dominar aquella segunda naturaleza en la que el sometimiento de las fuerzas sociales elementales se ha vuelto indispensable como *precondición* de un sometimiento técnico más alto de las fuerzas elementales naturales. Así como un niño que cuando aprende a sujetar extiende la mano lo mismo hacia la luna que hacia una pelota, así también toda revolución tiene en la mira, junto a las metas alcanzables, otras que son por lo pronto utópicas. Pero en las revoluciones irrumpe una doble voluntad utópica. Puesto que no es solamente la segunda naturaleza, a la que la colectividad somete con la técnica tratándola como si fuera la primera, la que plantea sus exigencias revolucionarias. Tampoco a la primera naturaleza, la orgánica, y en primer lugar la del organismo corporal del individuo humano, se le ha hecho la menor justicia. Sus exigencias sólo deberán aparecer en el proceso de

desarrollo de la humanidad en el momento en que los problemas de la segunda naturaleza...*

24

La importancia de la apariencia bella para la estética tradicional tiene su base en una época de la percepción que hoy se encamina a su término. La doctrina correspondiente alcanzó su última versión en el idealismo alemán. Pero ya en él muestra rasgos epigonales. Su famosa fórmula según la cual la belleza sería una apariencia [*Schein*] —manifestación [*Erscheinung*] sensorial de una idea o manifestación sensorial de lo verdadero— no sólo volvió tosca a la fórmula antigua sino que abandonó el fundamento de su experiencia. Éste se encuentra en el aura. Ni la envoltura ni el objeto envuelto es lo bello; lo bello es el objeto en su envoltura —esta es la quintaesencia de la estética antigua—. Lo bello aparece [*scheint*] a través de su envoltura, que no es otra cosa que el aura. Allí donde deja de aparecer, allí deja de ser bello. Esta es la forma auténtica de aquella antigua doctrina cuyos...† Lo que no debe detener al observador de dirigir su mirada hacia atrás, hacia su origen, aunque no fuera más que para toparse allí con aquel concepto que se le contrapone polarmente, que ha sido opacado por el concepto de apariencia y que sin embargo ahora está llamado a presentarse a plena luz. Se trata del concepto de juego. Apariencia y juego conforman una polaridad estética. Como es sabido, Schiller en su *Estética* reservaba al juego un lugar definitivo, mientras la estética de Goethe está determinada por un interés apasionado en la apariencia.

* Interrupción en el original.
† Interrupción en el original.

Esta polaridad debe encontrar su lugar en la definición del arte. El arte —así debería formularse— es una propuesta de mejoramiento dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un "mostrarle cómo". El arte es, con otras palabras, una mimesis perfeccionada. En la mimesis dormitan, plegados estrechamente el uno dentro del otro, como las hojas que germinan, los dos lados del arte: la apariencia y el juego.

25

Por más ambiguos que sean los intereses que expresaban Le Bon y otros con la *Psicología de las masas*, el pensamiento dialéctico no puede renunciar de ninguna manera, como lo muestran las presentes consideraciones, al concepto de masa y sustituirlo por el de clase. Se privaría así de uno de los instrumentos necesarios para la exposición del devenir de las clases y de los procesos que lo acompañan. No sólo se da la formación de masas en el seno de las clases. Con mayor razón podría decirse que la formación de las clases tiene lugar en el seno de las masas. En su forma abstracta, esta afirmación es sin duda vacía, y no se enriquece en contenido si se inserta en ella una masa cualquiera —la población de una ciudad o la masa de los daltonianos—. Sólo en ciertos casos la formación de clases en el seno de una masa es un proceso concreto e importante por su contenido. En ciertas condiciones, el público de cine es una masa de este tipo. No tiene por sí misma una determinación fija en lo que respecta a su estructura de clase, no es por lo tanto movilizable políticamente. Lo que no excluye, sin embargo, que determinadas películas puedan acrecentar o disminuir en ella una cierta disposición a ser movilizada políticamente. Algo que sucede a menudo de

manera más persistente con representaciones en las que la conciencia de clase que corresponde a las diferentes capas del público se refuerza o se daña subrepticiamente que con películas destinadas abiertamente a la propaganda. En lo esencial, la crítica progresista se ha limitado a este aspecto del cine. Así, por ejemplo, Krakauer en Alemania y Moussignac en Francia han centrado la atención en el efecto dañino que la producción de cine burguesa tiene sobre la conciencia de clase proletaria.

26

Las rúbricas de la época exploradas por estas consideraciones en la obra de arte intervienen en la política de manera más inmediata de lo que uno podría estar inclinado a aceptar. Ante todo es evidente ya que las transformaciones profundas en ambos campos —en el estético y en el político— están conectadas con aquel gran movimiento de masas en cuyo transcurso éstas —con un énfasis y una conciencia directa-indirecta antes desconocidos— han tomado el plano frontal del escenario histórico; un hecho que encuentra su expresión más enérgica en dos de los más importantes cambios de esta época, cuya forma aparente común y descarada es el fascismo. Se trata de la decadencia de la democracia y de la preparación de la guerra. Suponiendo que es correcta esta afirmación, cuya comprobación vendrá más tarde, se podría plantear la pregunta: ¿cómo puede esperarse que las mismas fuerzas que en el campo de la política llevan al fascismo puedan tener una función curativa en el campo del arte? A lo que hay que responder: como lo ha mostrado el psicoanálisis, el arte no es solamente ese ámbito especial en donde los conflictos de la existencia individual pueden recibir un tratamiento, sino que cumple la

misma función de una manera incluso más intensa en la escala social. La fuerza devastadora que es inherente a las tendencias apaciguadas en el arte no habla en contra de él; así como tampoco lo hace la locura en la que pudieron haber precipitado al creador los conflictos individuales que él, en la vida real, apaciguó convirtiéndolos en arte. A la estetización de la vida política que promueve el fascismo, el comunismo responde con la politización del arte.

Lo peculiar del fascismo está en que da a estos movimientos de masas su expresión más inmediata. Y esta expresión es la guerra.

En Alemania, la tradición de Schwabing ha hecho su entrada en la política. En Italia, el futurismo se ha despojado de sus elementos revolucionarios para proclamar, en el espíritu del rabioso pequeño–burgués Marinetti, la estetización de la política.